KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR

BAŞKALARININ ACISINA BAKMAK

susan sontag

TÜRKÇESİ: OSMAN AKINHAY



SUSAN SONTAG

1933, New York doğumlu. Arizona ve Los Angeles'da büyüdü, henüz on beş yaşındayken Berkeley Üniversitesi'ne kabul edildi. Daha sonra Chicago Üniversitesi'nden mezun olup, Harvard'da doktora yaptı. İlk romanı *The Benefactor*'ı 1960'lı yıllarda kaleme aldı, daha sonra *Death Kit*'i yazdı. Dünyaca tanınmış bir eleştirmen, öykü-roman yazarı ve sinemacı olarak, pornografik edebiyat, faşist estetik, fotoğrafçılık, AIDS, devrim ve kamp yaşamı gibi konularda çeşitli dergilerde yazıları yayınlandı. 11 Eylül olaylarından sonra kaleme aldığı "Katiller Korkak Değildi" başlıklı makalesi ABD'de önce yayınlanmadı ve hararetli bir tartışmaya yol açtı. Türkçe'de daha önce *Bir Metafor Olarak Hastalık* (B/F/S Yayınları, 1988) *Fotoğraf Üzerine* (Altıkırkbeş, 1993), *Alice Yatakta* (Nisan, 1999), *Ben Vesaire* (Can, 1999), *Yanardağ Sevgilim* (Can, 2000) ve *Amerika'da* (Everest, 2003) adlı kitapları yayınlandı, çeşitli makaleleriyle yazılarından oluşan bir seçki (*Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, Metis 1991) hazırlandı. Susan Sontag halen New York City'de yaşıyor.

OSMAN AKINHAY

1960, İzmir, Ödemiş doğumlu. 1976'da SBF'ye, 1980'de hapse girdi. İçeride çevirmenliğe başladı, 70 kadar kitap çevirdi. *Gün Ağarmasa* (2002) adlı bir romanı; *Piyasa Sosyalizmi Tartışması* (1991) ve Özcan Özen'le birlikte hazırladığı *Çeçenistan: Yok Sayılan Ülke* (2002) ve *Dünyanın Bütün Sokakları İsyanda* (2003) başlıklı üç derlemesi var.

BAŞKALARININ ACISINA BAKMAK

Susan Sontag

Türkçesi: Osman Akınhay

a

agorakitaplığı

Kültürel Çalışmalar 4

Başkalarının Acısına Bakmak
Susan Sontag

Eserin özgün adı:
Regarding the Pain of Others
Hamish Hamilton, Londra, 2003

Kapak tasarım: Mithat Çınar
Dizgi: Sibel Yurt

Birinci Basım: Mart 2004
ISBN: 975 - 8829 - 22 - X

Baskı ve Cilt: Kurtiş Matbaacılık
Tel: (0212) 613 68 94 - 95

AGORA KİTAPLIĞI
Gümüşsuyu Mahallesi Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e-posta: agora@agorakitapligi.com

David'e...

TEŞEKKÜRLER



Bu kitaptaki fikirler daha önce, ilk geliştirildiği haliyle, Şubat 2001'de Oxford University'de Uluslararası Af Örgütü Konferansı'nda dile getirilmiş ve daha sonra Uluslararası Af Örgütü Konferansları'nı biraraya toplayan *Human Rights, Human Wrongs* (Oxford University Press, 2003) başlıklı bir derlemede yayınlanmıştı; onun için burada, beni bu konferansa davet ettiği ve ziyaretim sırasında gösterdiği konukseverliği için New College'dan Nick Owen'a özel olarak teşekkür etmek isterim. Yine, buradaki fikirlerin bir başka kısmı, McCullin'in 2002'de Jonathan Cape tarafından yayımlanan fotoğraf seçkisi *Don McCullin*'e yazdığım önsözde yer almıştı. Bu vesileyle, Londra'da Jonathan Cape'de fotoğraf kitapları hazırlayan editör Mark Holhorn'u cesa-

retinden dolayı kutlarken, her zamanki gibi benim ilk okurum olan Paolo Dilonardo'ya minnettar olduğumu belirtir, onların yanında, isabetli değerlendirmelerinden dolayı Robert Walsh'a, ayrıca Minda Rae Amiran, Peter Perrone, Benedict Yeoman ve Oliver Schwaner-Albright'a teşekkür ederim.

Elinizdeki kitabı hazırlarken şu iki çalışmanın beni çok etkileyip harekete geçirdiğini söyleyebilirim: Cornelia Brink, "Secular Icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps", *History and Memory*, Cilt 12, No: 1 (İlkbahar/Yaz 2000) ve Lippmann'ın bir alıntısıyla dikkatimi çeken, Barbie Zelizer'in mükemmel eseri, *Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye* (University of Chicago Press, 1998). Britanya Kraliyet Hava Kuvvetleri'nin 1920 ile 1924 yılları arasında Irak köylerini cezalandırmak amacıyla düzenlediği bombardımanlar konusunda, Alabama, Maxwell Hava Üssü'nde İleri Hava Gücü Araştırmaları Okulu'nda ders veren James S. Corum'un *Aerospace Power Journal*'da (Kış 2000 sayısı) çıkan bir makalesi değerli alıntıları ve analiziyle benim açımdan son derece aydınlatıcı oldu. Falkland Savaşı ile Körfez Savaşı sırasında gazete fotoğrafçılarına getirilen kısıtlamalarla ilgili iki önemli kitap okudum: John Taylor, *Body Horror: Photojournalism, Catastrophe and War* (Manchester University Press, 1998) ve Caroline Brothers, *War and Photography* (Routledge, 1997). Caroline Brothers bu kitabının 178-184. sayfalarında Robert Capa'nın ünlü fotoğrafının gerçekliğini çürütmeye çalışan iddiaları özetlemektedir. Buna karşıt bir görüş için de Richard Whelan'ın *Aperture*'de (İlkbahar 2002) yayınlanan, cephede ahlâki açıdan çelişkili etkenlerin öne çıktığını ve Capa'nın, vurulan bir Cumhuriyetçi askerin fotoğrafını tesadüfen çektiğini ileri sürdüğü "Robert Capa's Falling Soldier" başlıklı makalesine bakabilirsiniz. Roger Fenton hakkındaki bilgileri Natalie M. Houston'un "Reading the Victorian Souvenir: Sonnets and Photographs of the Crimean War" başlıklı yazısına

(*The Yale Journal of Criticism*, Cilt 14, No: 2, Sonbahar 2001) borçluyum. Burada, Fenton'un "The Valley of the Shadow of Death" adlı yazısının (daha sonra 2001'de Routledge'da Ulrich Keller'ın *The Ultimate Spectacle: A Visual History of the Crimean War* başlıklı kitabında yayınlanan) iki ayrı versiyonunu bana sağlayan Victoria and Albert Museum'dan Mark Haworth-Booth'a özellikle teşekkür etmek istiyorum. Britanyalıların Spion Kop Savaşı'nda gömülmeden bırakılan ölülerini gösteren fotoğrafa tepkilerle ilgili yorumları, Pat Hodgson'un derlediği *Early War Photographs*'dan (New York Graphic Society, 1974) aldım. Alexander Gardner'ın ölü bir Konfederasyon askerinin fotoğrafını çekmek için yerini değiştirmiş olması gerektiğini saptayan kişi ise, *Gettysburg: A Journey in Time* (Scribner's, 1975) adlı çalışmasında William Frassanito'ydu. Gustave Moynier'in alıntısını da David Rieff'in bir kitabından (*A Bed for the Night: Humanitarianism in Crisis*, Simon and Schuster, 2002) buldum.

Son olarak, yıllardır süregeldiği gibi, Ivan Nagel'la yaptığım sohbetlerden bu konularda çok şey öğrenmeye devam ettiğimi söylemeden geçemeyeceğim.

Susan Sontag

"...mağluplara!"
(Baudelaire)

"Tecrübe, o eli kirli bakıcı..."
(Tennyson)

BAŞKALARININ ACISINA BAKMAK

BİR

Virginia Woolf Haziran 1938'de, savaşın kökleri üzerine kendi cesur ve pek de hoş karşılanmayan görüşlerini dile getirdiği *Three Guineas* adlı kitabını yayınlamıştı. Bu kitap, yayınlanışından önceki iki yılda, gerek Woolf'un gerekse can dostlarıyla yazar arkadaşlarından çoğunun tüm dikkatlerini İspanya'daki faşist ayaklanmanın yayılarak ilerleyişine yoğunlaştırdıkları bir dönemde basılmış ve Londra'da yaşayan, "Sizce savaşı nasıl önleriz?" sorusunu yönelten seçkin bir avukattan gelen bir mektuba oldukça gecikmiş bir cevap olarak kaleme alınmıştı. Woolf bu mektuba verdiği cevaba, avukatla kendisi arasında sahici bir diyalog kurulamayacağı şeklinde iğneleyici bir gözlemle

başlıyordu. Öyle bir diyalog kurulamazdı, çünkü, onlar her ne kadar aynı sınıfa, 'eğitimli sınıf'a ait olsalar da, aralarında onları ayıran muazzam bir uçurum bulunmaktaydı: avukat bir erkek, yazar ise bir kadındı. Savaşı erkekler yapardı. Erkekler (erkeklerin çoğu) savaştan hoşlanırlardı, çünkü erkeklerin gözünde "savaşmakta bir şan, bir zorunluluk, bir tatmin" vardı, oysa kadınlar (kadınların çoğu) böylesi duyguları hiç hissetmezler ya da savaştan hiç hazzetmezlerdi. Virginia Woolf gibi eğitimli (siz bunu 'ayrıcalıklı, tuzu kuru' diye okuyun) bir kadın bile savaş hakkında ne kadar çok şey bilebilirdi ki? Savaşın cazibesinden söz açılınca kadınların kapıldığı irkilme duygusu erkeklerinkiyle aynı olabilir miydi?

Woolf, savaş resimlerine topluca bakarak, kadınlar ile erkekler arasındaki bu 'iletişim güçlüğü'nü deney masasına yatırma önerisinde bulunmuştur. Söz konusu resimler, faşistlerin kuşatması altındaki İspanyol hükümetinin haftada iki defa dağıttığı (Woolf hemen bir dipnot düşer: "ve 1936-1937 kışında postaya verilmiş") fotoğraflardan bazılarıdır. Woolf daha sonra, "Aynı fotoğraflara baktığımızda aynı duyguları hissedip hissetmediğimiz konusu üzerinde duralım," der ve şöyle devam eder:

> Bu sabahki koleksiyonun içinde, bir erkeğin ya da bir kadının vücudu olabilecek bir fotoğraf vardı; resimde görünen beden o denli şeklini kaybedip bozulmuştu ki, pekâlâ bir domuzun gövdesine ait olduğu da düşünülebilirdi. Oysa bunlar, kesinlikle ölmüş çocukların bedenleriydi ve kuşku duyulmayacak biçimde bir evin bir bölümündeydiler. Bir bomba binayı göçerterek onu harabeye çevirmişti; muhtemelen oturma olan yerin duvarında hâlâ bir kuş kafesinin asılı olduğu göze çarpmaktaydı...

Bu fotoğrafların yol açtığı iç çalkantıyı iletmenin en çabuk ve en kestirme yolu, böyle kareler yakalamak her zaman mümkün olamayacağı için, bu resimlerin gözler önüne serdiği cansız bedenler ile harabeye dönmüş evin yansıttığı tablonun tam bir yıkım manzarası olduğuna dikkat çekmektir. Woolf buradan hareketle kendi sonucuna ulaşır. "Hepimiz aynı şekillerde tepki gösteririz; bizi yetiştiren gelenekler ve aldığımız eğitimler ne kadar farklı olursa olsun," der avukata. Kanıtı da şöyledir: Hem 'biz' (burada kastettiği 'biz' kadınlardır) hem de siz, tepkilerimizi pekâlâ aynı sözcüklerle ifade edebiliriz.

> Siz, bayım, o fotoğraflara 'dehşet ve tiksinti'yle bakın. Onları gördüğümüzde biz de aynı şeyi söyleyelim... Siz diyorsunuz ki, savaş uğursuzluktur; barbarlıktır; savaş ne pahasına olursa olsun durdurulmalıdır. Biz de sizin seçtiğiniz sözcüklerle tekrarlıyoruz: Savaş uğursuzluktur; barbarlıktır; savaş ne pahasına olursa olsun durdurulmalıdır.

Günümüzde savaşlara son verilebileceğine kim inanır? Hiç kimse, hatta barış için mücadele edenler bile inanmazlar buna. Bizim bütün umudumuz (ki şimdiye değin boşa çıkmış bir umuttur bu), soykırımı durdurma, savaş yasalarını (savaşan tarafların uyması gereken 'savaş yasaları' diye bir şey vardır çünkü) ayaklar altına alıp çiğneyenleri adalet önüne çıkarma ve patlak vermesi muhtemel başka silahlı çatışmalar için görüşmelere dayalı alternatiflerin denenmesi için baskı yaparak bazı savaşları önleyebilme ihtimalinde yatmaktadır.

Gerçi bu noktada, Avrupa'nın, Birinci Dünya Savaşı'nın şoku dağılıp silindikten sonra, kendi başına açtığı

yıkım ve tahribatın boyutlarıyla yüzleşince sarıldığı umutsuzca çözümlere bel bağlamak kolay olmasa gerekti. Kaldı ki, 1928 yılında imzalanan ve Amerika Birleşik Devletleri, Fransa, Britanya, Almanya, İtalya ile Japonya dahil olmak üzere önde gelen on beş ülkenin, savaşı bir ulusal politika aracı olarak görmeyi reddettiklerini resmi bir dille belgeleyen Kellogg-Briand Paktı'nın kâğıt üzerinde kalmış fantezilerinin peşinden, genelde savaşı mahkûm etmek de faydasız ya da gereksiz görünebilirdi (ilginçtir, bu tartışmaya, 1932'de "Niçin Savaş?" başlığını taşıyan karşılıklı mektuplarıyla Sigmund Freud ve Albert Einstein da katılmışlardı). Dolayısıyla, Woolf'un, savaşın esefle kınanıp mahkûm edildiği yirmi yıllık bir dönemin sonuna doğru basılan *Three Guineas*'i, pek sözü edilmeye değer görülmeyecek kadar apaçık sayılan, üzerinde ayrıca kafa patlatmanın akla bile getirilmediği bir olguya odaklanmak gibi bir özgünlük içermekteydi. O da şuydu: Savaş bir erkek oyunudur (ölüm makinesinin bir cinsiyeti vardır ve o cinsiyet de 'erkek'tir). Bununla birlikte, Woolf'un "Niçin Savaş?" sorusunu dobralıkla ele alışı, onun savaş deyince midesinin kalkmasını sıradan bir tepki düzeyine indirmediği gibi, durmadan tekrarladığı deyişlerle zenginleştirdiği retoriğini ve bu konuyla ilgili olarak vardığı sonuçları da basitleştirmez. Kaldı ki, savaş kurbanlarıyla ilgili fotoğraflar, başlı başına bir retorik türüdür. Bu fotoğraflar bir olguyu tekrarlayarak çoğaltırlar. Onu basitleştirirler. Ayrıca, sarsıcıdırlar. Ve bir konsensüs olduğu yanılsaması yaratırlar.

Hareket noktası olarak farazi açıdan paylaşılan bir deneyime ("Biz sizinle aynı ölü bedenleri, aynı yıkılmış evleri görüyoruz") başvuran Woolf, kendisinin, böyle resimle-

ri görmenin yarattığı şokun iyi niyetli insanları ortak bir noktada birleştirmemesinin mümkün olmadığına inandığı izlenimi uyandırmaktadır. Peki, gerçekten öyle midir acaba? Tabii, Woolf ile, burada sözü edilen kitap uzunluğundaki mektubun isimsiz muhatabı, öylesine iki kişi değillerdir. Onlar, yaşlarından gelen bağlılıkları ve cinsiyetlerine özgü davranışlarıyla birbirlerinden ayrılmalarına rağmen, Woolf'un hatırlattığı gibi, avukatın sıradan bir savaş tutkunu erkek olduğu da söylenemez. Bilakis, avukatın savaş-karşıtı görüşleri, yazarın görüşleri kadar kuşku götürmez niteliktedir. Nitekim onun yazara yönelttiği soru da, "Savaşı önleme konusunda *sizin* düşünceleriniz nedir?" değil, "Sizce savaşı nasıl *önleriz*?" sorusudur.

Woolf'un kitabının başında itiraz ettiği 'biz' budur: Woolf, muhatabının 'biz'i elde bir saymasını kabullenmeye asla yanaşmaz. Ancak bu 'biz'i ele almaya da, feminist bakışın uzun uzun anlatıldığı sayfalardan sonra geçer.

Konu başkalarının acılarına bakmak olduğu zaman, 'biz' asla cepte keklik sayılmamalıdır.

***

Savaş kurbanlarıyla ilgili, yukarıda sözü edilen türde resimlerle hedeflenen 'biz' kimlerdir? Bu 'biz'in içine, yalnızca küçücük bir ülkenin ya da ölüm kalım mücadelesi veren devletsiz bir halkın sempatizanlarını değil, onların yanı sıra, çok daha geniş kapsamlı bir kitleyi oluşturan, başka bir ülkede patlak vermiş çirkin bir savaştan kaygı duyduğunu varsayabileceğimiz insanları da dahil etmek gerekir. Fotoğraflar, ayrıcalıklı kesimlerin ve hayatlarını

emniyet altına almış olanların görmezlikten gelmeyi tercih edebileceği konuları 'gerçek' (ya da 'daha gerçek') kılmanın bir vasıtasıdır.

Woolf, gerek okura gerekse hayali avukata (ki bu adam, Woolf'un da değindiği üzere, isminden sonra KC, King's Counsel [Kralın Hukuk Müşaviri] unvanını alacak kadar seçkindir –ve o, pekâlâ gerçek bir kişi olabilir de olmayabilir de), önerdiği düşünce deneyimi hakkında, "İşte her şey, önümüzdeki masada duran fotoğraflarda tüm çıplaklığıyla görülüyor," diye yazar. Öyleyse şimdi, sabah postasıyla gelen bir zarfa tıkıştırılmış fotoğrafları getirin gözünüzün önüne. Bu fotoğraflar, yetişkinlere ve çocuklara ait paramparça bedenleri göstermektedir. Bu fotoğraflar, savaşın, insanın kendi kurduğu dünyayı nasıl boşalttığını, yıkıp darma duman ettiğini, koparıp ayırdığını ve düzlediğini göstermektedir. Woolf da, resimlerden birindeki bir evi görünce, "Bir bomba binayı göçerterek onu harabeye çevirmişti," demiştir. Elbette bir kent alanı etten kemikten yapılmaz. Hatta eğilip bükülmüş binalar, neredeyse sokaklarda yatan bedenler kadar dikkat çelicidir. (Kâbil, Saraybosna, Doğu Mostar, Grozni, 11 Eylül 2001'den sonra aşağı Manhattan'ın çevresi, Cenin'deki mülteci kampı...) Bakın, *savaşın* neye benzediğini fotoğrafların kendileri söylüyor. Bu tablo, savaşın *yaptığı* şeyin manzarasıdır. Ve *şu*, şu da savaşın yol açtığı manzaradır. Savaş yırtar, savaş parçalar. Savaş iç deşer, savaş bağırsakları söküp boşaltır. Savaş teni yakıp kavurur. Savaş organları bedenden koparır. Savaş *yıkıp yok eder*.

Bu fotoğraflara bakın da

yi ortadan kaldırmak için uğraş vermemek; bunlar, Woolf'a göre, ahlâktan ve vicdandan nasibini almamış bir canavarın vereceği tepkilerdir. Ve Woolf sözlerini şöyle bağlar: Biz canavar değiliz, biz eğitimli sınıfın üyeleriyiz. Bizim başarısızlığımız tahayyülle, empatiyle ilgili bir başarısızlıktır: Biz bu gerçekliği zihnimizde tutmakta başarısız olduk.

Ancak, orduların çarpışmasından ziyade, savaşın dışındaki sivillerin boğazlanmasını belgeleyen bu fotoğrafların, tek başına savaşa karşı çıkmayı kışkırtan bir etki yapabileceği doğru mudur? Bu fotoğraflar, İspanya'daki Cumhuriyetçiler adına daha ateşli bir militanlığı da besleyebilirdi elbette. Hem o fotoğrafların çekilip dağıtılmasıyla amaçlanan şey de zaten bir davaya destek olmak değil midir? Genel kanı haline gelmiş bir düşünceyi doğrulayan böyle tüyler ürpertici fotoğraflar söz konusu olunca, Woolf ile avukat arasındaki görüş birliğinin ortaya çıkması bütünüyle akla yatkın görünmektedir. Eğer soru, 'Militarist ve dinsel faşizmin güçlerine karşı İspanya Cumhuriyeti'nin savunmasına en iyi nasıl katkıda bulunabiliriz?' şeklinde yöneltilseydi, fotoğraflar, Cumhuriyetçilerin mücadelesinin haklılığına duyulan inancın pekiştirilmesi işlevini de görebilirdi pekâlâ.

Woolf'un gözünün önünde tuttuğu resimler, aslında savaşın -genel olarak savaşın- yaptığı şeyleri göstermez. Bu resimler, savaşı sürdürmenin belirli bir şeklini, o zamanlar rutin bir deyişle 'barbarca' diye nitelendirilen ve sivillerin açıkça hedef alındığı bir şeklini gösterir. Mesela General

dürülmesi ve sakat bırakılması taktiklerini, İspanya'da da ondan aşağı kalır tarafı olmayan bir vahşetle uygulamıştı. O zamanlar Franco'nun Fas'taki kurbanları, egemen güçlerin benimseyeceği çerçevede, kıçına tekme basılacak kâfirler ve koyu renkli insanlar olarak İspanya'nın sömürge tebasını oluşturuyorlardı; şimdiyse artık aynı ülkenin yurttaşı konumuna gelmiş durumdadırlar. Dolayısıyla, bu resimlerde -Woolf'un yaptığı gibi- yalnızca savaştan duyulan genel nefreti ve tiksinmeyi okumak demek, bir tarihi olan bir ülke olarak İspanya'yla bağ kurmaktan kaçınmak anlamına gelecek; bir başka deyişle, siyaseti hiç kaale almamak demek olacaktır.

Woolf'un görüşünce (ki bu konuda karşıtlarıyla polemiğe giren pek çok savaş-karşıtı da aynı kanıdadır), savaş, insan türünün *doğasından* gelir ve Woolf'un betimlediği görüntüler, kimlikleri meçhul kişilere; bu insan doğasının kurbanlarına aittir. Madrid'deki hükümetin dağıttığı resimleri belirli bir etiketle sınıflandırmak imkânsızdır. (Veya belki de Woolf, bir fotoğrafın kendi adına konuşması gerektiğini varsaymaktadır.) Ancak savaşa karşı durmak, kimin, nerede, ne zaman bulunduğuyla ilgili bilgilere göre alınacak bir tutum değildir; acımasızca boğazlama eylemlerinin ne kadar keyfi biçimde yapıldığı yeterince açık bir şekilde ortadadır. Hakkın ve haklılığın bir tarafta, baskı ve adaletsizliğin diğer tarafta yer aldığına ve kavganın sürdürülmesi gerektiğine inananlar açısından önemli olan, tam da kimin, kim tarafından öldürüldüğüdür. Bir İsrailli Yahudinin gözünde, Kudüs'ün merkezindeki Sbarro pizzacısına düzenlenen saldırıda paramparça olan bir çocuğun fotoğrafı, öncelikle, Filistinli bir intihar bombacısı tarafından

öldürülen bir Yahudi çocuğun fotoğrafıdır. Bir Filistinlinin gözündeyse, Gazze'de devriye gezen bir tankın ezerek paramparça ettiği bir çocuğun fotoğrafı, öncelikle, İsrail ordusunun bir zırhlı aracı tarafından öldürülen bir Filistinli çocuğun fotoğrafıdır. Militanın bakış açısıyla, kimlik her şeydir. Ve bütün fotoğraflar, altlarına eklenen yazılar ya da üstlerine konan başlıklarla açıklanmayı veya çarpıtılmayı beklerler. Son dönemdeki Balkan savaşlarının ilk aşamalarında Sırplarla Hırvatlar savaşırken, bir köyün topa tutulmasıyla öldürülen aynı çocukların fotoğrafları hem Sırpların hem de Hırvatların propaganda dosyaları içinde yer almıştır. Yazısını değiştirirseniz, çocukların ölümü kolaylıkla yeniden ve yeniden kullanılabilme özelliğine sahiptir.

Ölü sivillerin ve yerle bir edilmiş evlerin görüntüleri düşmana duyulan kini koyulaştırmaya yarayabilir (tıpkı Katar'dan yayın yapan Arap uydu televizyon kanalı El-Cezire'nin, Nisan 2002'de Cenin mülteci kampında taş üstünde taş bırakılmamasını saatlerce ve tekrar tekrar göstermesi örneğinde gördüğümüz gibi). Bu haber filmi, dünyanın dört bir tarafında El-Cezire'yi seyreden birçok insan açısından oldukça kışkırtıcı nitelikteydi; gerçi İsrail ordusu hakkında yeni bir şey anlatmıyordu, ama o haberi izleyenler de zaten herhangi bir görüntüye bakıp düşüncelerini değiştirecek değillerdi.

Buna karşılık, insanların imanla bağlı oldukları şeylerle çelişen kanıtlar sağlayan görüntülerin, kamera için özel olarak tasarlanmış mizansenler olduğu iddia edilerek, bir çırpıda görmezlikten gelinmesine de oldukça sık rastlanmaktadır. İnsanın, kendisinin ait olduğu tarafın işlediği vahşetlerin fotoğraflarla kanıtlanması durumunda yapış-

tırdığı standart cevap, söz konusu resimlerin kesinlikle sahte olduğu, bu tür vahşetlerin yaşanmadığı, resimde görünen bedenlerin, öteki tarafın, şehir morgundan kamyonlarla getirtip sokaklara attığı cesetler olduğu, ya da, evet, bu tür bir vahşete tanık olunduğu, fakat bu vahşeti işleyenlerin öteki taraf olduğu şeklindedir. Mesela, Franco'nun milliyetçi ayaklanmasını yöneten kuvvetlerin propaganda şefi, 26 Nisan 1937'de, antik şehirleri ve eski başkentleri Guernica'yı, ülke dışında öfke uyandırıp Cumhuriyetçi direnişi güçlendirmek amacıyla ve kanalizasyon şebekesine dinamitler yerleştirmek (daha sonraki bir versiyona göre de, Bask bölgesinde imal edilmiş bombalar atmak) suretiyle Basklıların kendilerinin yıkıp yerle bir ettiğini iddia edebilmiştir. Aynı şekilde, Sırbistan'da ya da ülkeleri dışında yaşayan Sırpların büyük çoğunluğu, Sırpların Saraybosna'yı kuşatmalarının sonuna kadar kendi hakları olduğunu ileri sürebilmiş; ondan sonra da, Mayıs 1992'deki 'ekmek kuyruğu katliamı' ile Şubat 1994'teki 'pazaryeri katliamı'nın, yabancı gazetecilerin kameralarına olağanüstü derecede korkunç manzaralar sunmak amacıyla ve başkentlerinin merkezini top ateşine tutmak ya da mayınlar yerleştirmek suretiyle, kendi davalarına daha fazla uluslararası destek toplamak isteyen Bosnalıların kendileri tarafından yapıldığını iddia edebilmişlerdir.

Sakatlanıp parçalanmış bedenlerle ilgili fotoğraflar, kesinlikle Woolf'un öngördüğü gibi, yani, savaşın kötülüğünü çıplak gözle seyrettirmeye yarayabilir ve kısa bir süre için de olsa, hiç savaş deneyimi olmayanları gerçekliğin küçük bir dilimiyle yüzleştirmekte kullanılabilir. Bununla birlikte, şimdiki gibi bölünmüş bir dünyada savaşın kaçı-

nılmaz, hatta haklı olabileceğini kabul edenler de, fotoğrafların savaşın mahkûm edilmesi açısından kesinlikle bir kanıt olmadığını (yiğitlik ve fedakârlık gibi değerlerin anlamının boşaltılıp inandırıcılığını kaybettiğini düşünenlerin dışındakiler için tabii) iddia edebilirler. Savaşın yıkıcılığı (savaş değil, intihar anlamına gelen tam yıkıma henüz ulaşmamış boyuttaki bir yıkıcılıktır burada sözünü ettiğim), şiddetin hiçbir zaman haklı görülemeyeceğini, kaba kuvvete başvurmanın her zaman ve her koşulda yanlış olduğunu (yanlıştır, çünkü, Simone Weil'in 1940'da kaleme aldığı savaş üstüne nefis denemesi "The Iliad, or The Poem of Force"da [İlyada, ya da Şiirin Gücü] vurguladığı üzere, "Şiddet ona kulluk eden herkesi şeyleştirir"*) ileri sürmenin (ki çok az kişinin düşüncesi bu yöndedir) dışında, tek başına, savaşın sürdürülmesi aleyhine bir argüman oluşturmaz. Hayır; nitekim, belirli bir durumda silahlı mücadelenin alternatifi bulunmadığını savunanlara bakarsanız, şiddet ona bel bağlayan herkesi bir şehit ya da kahraman katına yükseltebilir.

Aslında, modern hayatın (belirli bir mesafeden, fotoğraflar aracılığıyla) başkalarının acısına bakmak açısından sunduğu sayısız fırsatın çok çeşitli yararları vardır. Bir vahşeti resimleyen görüntüler kolaylıkla birbirine zıt tepkiler uyandırabilir. Bu bir barış çağrısı olabilir. Veya bir öç çığlığı olabilir. Ya da sadece, fotoğrafik bilgilerin sürekli

*) Weil, savaşı mahkûm eden bir tutum almakla birlikte, İspanya Cumhuriyeti'nin savunulmasına katılmaya ve Hitler Almanyası'na karşı savaşmaya çalışmıştır. 1936'da bir uluslararası tugayla birlikte savaşçı-olmayan bir gönüllü olarak İspanya'ya gitmiş, 1942'de ve 1943 başlarında da Londra'da mülteci ve hasta bir haldeyken, Özgür Fransızlar bürosunda görev almış, hatta İşgal Altındaki Fransa'da görevlendirilmeyi beklemiştir. (Bayan Weil, Ağustos 1943'te bir İngiliz senatoryumunda vefat etmiştir.)

belleğe atılıp üst üste yığılması sonucunda, yaşanan korkunç şeylere dair bir kafa karışıklığı yaratabilir. Tyler Hicks'in çektiği ve *The New York Times*'ın 13 Kasım 2001'de, "Meydan Okunan Bir Ulus" başlığı altında Amerika'nın yeni savaşına ayırdığı bölümün ilk sayfasının üst yarısını kaplayacak şekilde yer verdiği üç ayrı renkli fotoğrafı kim unutabilir? Birbirinin içine yerleştirilerek birarada gösterilen bu üçlü resim, Kâbil'e doğru ilerlemekte olan Kuzey İttifakı askerleri tarafından bir hendekte bulunmuş, üniforması üstünde yaralı bir Taliban askerinin kaderini gözler önüne seriyordu. Birinci kare: Esiri yakalayanlardan ikisi (biri zavallının bir kolundan, diğeri bir bacağından tutmuş) onu taşlı bir yolda sırtüstü sürüklüyorlar. İkinci kare (kamera çok yakında): Taliban askeri, etrafı askerlerle kuşatılmış, ayaklarından sürüklenirken, korku ve dehşet içinde bakışlarını çevresinde gezdiriyor. Üçüncü kare: ölüm ânında, kolları tamamen yana açılmış ve sırtüstü yatmış, dizler bükülü, çıplak ve belinden aşağıya doğru kan akıyor; onu boğazlamak için toplanmış olan asker güruhu tarafından işi bitirilmiş.

Size hemen feryadı bastırabilecek fotoğraflar görme ihtimali dikkate alındığında, her sabah büyük gazetelere göz atabilmek için bile insanda hatırı sayılır derecede bir metanet ve dayanıklılık gücü olması gerekiyor. Yine de vurgulayarak hatırlatmak isterim ki, Hicks'inkiler gibi resimlerin uyandırdığı acıma ve iğrenme duyguları, sizi hangi resimlerin, hangi zulümlerin, hangi ölümlerin *gösterilmediği* sorusunu sormaktan da alıkoymamalıdır.

***

Bazı insanlar uzun süre, korku yeterince canlı biçimde hissettirilebilirse, çoğu insanın bir öfke barutu haline gelerek en sonunda savaşın ne kadar çılgınca bir macera olduğunu kavrayacağına inandılar.

Woolf'un *Three Guineas*'i yayınlamasından on dört yıl önce (1924 yılında, yani Almanya'da Birinci Dünya Savaşı için ilan edilen ulusal seferberliğin onuncu yıldönümünde), vicdani retçi Ernst Friedrich *Krieg dem Kriege!* (Savaşa Karşı Savaş) adlı eserini yayınlamıştı. Bu kitap, fotoğraf sanatının şok terapi halinde sunuluşudur; çoğunlukla Alman askeri ve tıbbi arşivlerinden toparlanıp, pek çoğu savaş sırasında hükümet birimleri tarafından yayınlanamaz damgası vurularak yasaklanmış, 180'i aşkın fotoğrafı kapsayan bir albümdür.

Kitap, ilk sayfaları çevirdiğinizde oyuncak askerlerin, oyuncak topların ve dünyanın her yerindeki erkek çocukları sevinçten deliye döndüren diğer oyuncakların resimleriyle başlar ve askeri mezarlıklarda çekilen fotoğraflarla sona erer. Okur, oyuncaklar ile mezarlar arasında, dört yıllık yıkım, boğazlama ve aşağılamayı gözler önüne seren ıstırap verici bir fotoğraf-turuna çıkar; kitabın sayfaları, harabeye çevrilip yağmalanmış kiliseler ve kaleler, haritadan silinmiş köyler, baştan sona tahrip edilmiş ormanlar, torpidoyla havaya uçurulmuş yolcu gemileri, paramparça edilmiş araçlar, asılarak idam edilmiş vicdani retçiler, askeri kerhanelerde hizmet veren yarı çıplak fahişeler, zehirli gaz saldırısından sonra ıstırap içinde can çekişen askerler ve iskelete dönmüş Ermeni çocuklarla doludur. *Savaşa Karşı Savaş!* kitabının hiçbir bölümüne bakmak kolay değildir, özellikle de ön hatlardaki siperlerde, yollarda ve

tarlalarda yığınlar halinde kokup çürüyen, her orduya ait ölü askerlerin resimlerine bakmak kesinlikle herkesin harcı değildir. Yine de, tamamı dehşet uyandırıp moral bozmak amacıyla tasarlanmış olan bu kitabın en dayanılmaz sayfaları, yüzleri korkunç yaralarla dolu askerlere ait 24 adet yakın çekim fotoğrafın yer aldığı ve "Savaşın Yüzü" başlığını taşıyan bölümdedir. Üstelik Ernst Friedrich, bu bölümleri yayına hazırlarken, yürek parçalayıcı, insanın karnına bir yumruk gibi inen resimlerin kendi adlarına konuşmalarıyla yetinmesini bekleme hatasına da düşmemiştir. Her fotoğrafın dört dilde (Almanca, Fransızca, Hollandaca ve İngilizce) kaleme alınmış öfke dolu bir altyazısı vardır; bu yazılarda askeri ideolojinin sefilliğiyle açıkça alay edilmekte ve bu ideoloji şiddetle kınanmaktadır. Friedrich bu çalışmasıyla, hükümet sözcüleri ve savaş gazileriyle diğer vatansever kuruluşlar tarafından anında saldırı yağmuruna tutulurken (bazı şehirlerde polis kitapçılara baskın düzenleyip kopyaları toplarken, fotoğrafları halka açık yerlerde sergileyenlere karşı da davalar açılmıştır), öte yandan, solcu yazarlar, sanatçılar ve entelektüellerin yanı sıra, kitabın kamuoyunda ciddi bir etki yaratacağına inanan çeşitli savaş-karşıtı derneklerin mensuplarınca da coşkulu bir onayla selamlanmıştır. Nitekim, *Savaşa Karşı Savaş!* kitabı 1930 yılına gelindiğinde Almanya'da en az on baskı yapmış ve pek çok yabancı dile çevrilerek yayımlanmış durumdaydı.

Woolf'un *Three Guineas*'i yazdığı yıl olan 1938'de, ünlü Fransız yönetmen Abel Gance da, yeni *J'Accuse*'sinin (Suçluyorum) başarısının keyfini sürdüğü bir zamanda, görünüşleri bayağı çirkinleşmiş muharip gazilerden çoğunluk-

la gizli bir hayat sürenlerin (kendilerine Fransızca'da takılan lakapla *les gueules cassées*, 'dağılmış suratlar'ın) bir kısmını yakın çekimle filme almıştı. (Gance, 1918-1919'da, aynı şekilde hafızalarda yer eden başlıkla, kendisinin eşsiz savaş-karşıtı filminin daha önceki bir versiyonunu, haliyle sonraki kadar iyi işlenmemiş bir versiyonunu yapmıştı.) Friedrich'in kitabının son bölümü gibi Gance'ın filmi de yeni bir askeri mezarlık görüntüsüyle sona ermekte ve bununla bize, yalnızca 1914 ile 1918 arasında çıkıp, 'bütün savaşları sona erdirecek savaş' diye nitelendirilen savaşta kaç milyon gencin militarizme ve beceriksiz politikalara feda edildiğini hatırlatmayı değil, aynı zamanda, yirmi yıl sonra yeni bir savaş kapıdayken, ölülerin verdikleri kutsal hükümleri Avrupa'nın politikacı ve generallerinin yüzüne çarpmayı amaçlamaktadır.

Filmin baş rolünde oynayan, kafayı yemiş savaş gazisi "*Morts de Verdun, leves-vous!*" (Verdun'ün ölüleri, ayağa kalkın!) diye haykırmakta ve daha sonra onun çağrısı Almanca ve İngilizce olarak tekrarlanmaktadır: "Bütün fedakârlıklarınız boşunaydı!"

Bunun ardından, muazzam genişlikteki ölüm ovası, altında yatan sakinlerini kusmakta; hortlak yüzleri ve yırtık pırtık üniformalarıyla mezarlarından kalkıp her yöne dağılan hayaletler ordusu, ayaklarını sürüye sürüye ilerlerken, yeni bir pan-Avrupa savaşı için çoktan seferberliğe girişmiş kalabalıkları paniğe boğmaktadır. O sırada bir kez daha görüntüye gelen deli adam, panik içinde sağa sola kaçışan ve kendisine sadece şehit olarak ölmenin onurunu bahşetmiş canlılara, "Gözlerinizi bu dehşet manzarasıyla doldurun! Sizi durdurabilecek tek şey budur!"

diye haykırmakta ve tekrar ölü yoldaşlarının arasına katılıp, *yarının savaşının* korkudan çömelmiş gelecekteki savaşçıları ve kurbanlarının sırtlarına basa basa, koşturarak duygusuz hayaletler denizinde yitip gitmektedir: Savaş, kıyamet şeklinde geri dönmüştür.

Ertesi yıl da büyük savaş patlak verir.

İKİ



Başka bir ülkede meydana gelen felaketlerin seyircisi olmak, gazeteciler diye bilinen profesyonel, uzman turistlerin bir buçuk asrı aşkın sürelik maceralarında gittikçe katlanan birikimleriyle doğrudan ilintili olan, esaslı bir modern deneyimdir. Öyle ki, artık savaşlar hepimizin oturma odalarında sükûnet içinde seyredilip dinlenen görüntü ve seslere dönüşmüş durumdadır. Bunun beraberinde getirdiği olgulardan biri, başka bir yerde gelişen olaylar hakkındaki enformasyonun (ki bu enformasyonun adına 'haberler' denmektedir) aslan payının her zaman çatışma ve şiddet görüntülerine ait olduğudur. Tabloid gazetelerin ve yirmi dört saat manşet patlatan haber prog-

ramlarının baştacı ettikleri düstur şudur: 'Kan varsa, iş yapar.' İlginçtir, her türlü sefaletin görüş alanımıza girmesinden itibaren, bu manzaralara vereceğimiz tepkiler de şefkat duyma, hiddete kapılma, için için sevinme ya da onaylama arasında gidip gelmektedir.

Savaşın yol açtığı ıstıraplarla ilgili durmadan artmakta olan enformasyon akışına nasıl tepki verileceği, aslında on dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren kendini göstermiş olan bir sorundu. Örneğin, 1899 yılında Uluslararası Kızıl Haç Komitesi'nin ilk başkanı Gustave Moynier şunları söylüyordu:

> Her gün dünyanın dört bir köşesinde olup bitenleri biliyoruz artık... gazetecilerin istisnasız her gün geçtikleri haberlerde anlatılanlar savaş meydanlarında çekilen acıları, olduğu gibi [gazete] okurların[ın] gözlerinin önüne getirmekte, kurbanların çığlıklarını kulaklarımızda çınlatmaktadır...

Bunları söylerken Moynier'in kaygıyla aklında tuttuğu şey, savaşan bütün tarafların uğradıkları kayıpların durmadan artmakta olmasıydı ve Kızıl Haç da böyle insanların acılarını bir nebze olsun dindirmek amacıyla kurulmuştu. Kırım Savaşı'ndan kısa süre sonra kullanılmaya başlanan kuyruktan doldurma tüfek ve makineli tüfek gibi silahlar, savaşan orduların ölümcül yeteneğine yeni boyutlar kazandırmıştı. Ne var ki, muharebe alanlarındaki acılar, bu olayları yalnızca basından izleyenler tarafından daha önceye oranla çok daha yakından hissedilmekle birlikte, 1899 yılında, 'her gün dünyanın dört bir köşesinde olup bitenler'in bilinebileceğinden bahsetmek de açıkça

bir abartmaydı. Yine, çok uzaklarda meydana gelen savaşlarda katlanılan sıkıntılar, bir süredir artık tam da yaşandığı haliyle gözlerimize kakılsa ve kulaklarımızı zonklatsa da, aynı iddiayı yinelemek bugün için bile hâlâ bir abartıdır. Haber dilinde yorumlandığı biçimiyle 'dünya', gerçek dünyadan farklı olarak, bir radyo kanalının maaşlı bir spikerinin monoton bir sesle bir saat içinde birkaç defa telaffuz ettiği, hem coğrafi hem de tematik bakımdan çok küçük bir yerdir; bu 'dünya' hakkında bilgi sahibi olmaya değer olduğu düşünülen haber parçalarının da, özlü ifadelerle ve üzerine basa basa aktarılması beklenmektedir.

Başka yerlerde yaşanan ve haber olarak dikkatle seçilen, savaşlarda biriken acıların farkında olmak, bu anlamıyla *kurgusal* bir farkındalıktır. Acı görüntüleri öncelikle kameraların kaydettiği biçimiyle bize aktarılır, çok sayıda insan tarafından izlenir ve hiç de uzun olmayan bir zaman dilimi sonunda gözlerimizin önünden çekilir. Yazılı bir metnin (ki, içeriğindeki düşünceler, göndermeler ve sözcük dağarcığının karmaşıklığına bağlı olarak, okur kitlesi çoğalan ya da azalan bir metnin) aksine fotoğraf, yalnızca tek bir dile sahiptir ve potansiyeli itibariyle gelecekte de başka bir dili olmayacaktır.

Fotoğrafçıların naklettiği ilk önemli savaşlar olan Kırım Savaşı ve Amerikan İç Savaşı ile Birinci Dünya Savaşı'na kadar patlak veren diğer bütün savaşlarda, savaşın kendisi kameranın görüş açısının ötesindeydi. Ayrıca, 1914 ile 1918 yılları arasında yayınlanan ve neredeyse hepsi imzasız olan savaş fotoğrafları (şiddetin yol açtığı dehşet ve yıkımdan izler yansıttıkları sürece) genelde epik bir anlayışın izlerini taşıyordu ve yine genelde bir akıbeti çıplak ha-

liyle betimleyen manzaralardan oluşmaktaydı: siper savaşından geriye kalan cesetlerin her tarafa saçıldığı ya da insanın deliliğinin hangi boyutlara ulaştığını sergileyen manzaralar; savaşın yapıldığı ve tam anlamıyla dümdüz edilmiş Fransız köyleri, vs. Bildiğimiz haliyle savaşın fotoğrafik bir gözle izlenmesi içinse birkaç yıl daha beklenmesi, mesleki aletlerde köklü bir ilerlemenin gerçekleşmesi (kameranın yeniden kurulması gerekmeden otuz altı poz çekebilecek 35 mm.'lik film kullanan Leica gibi taşınması kolay kameraların geliştirilmesi) gerekiyordu. Böylece, artık çatışmaların en yoğun ve kanlı anlarında askeri sansürün izin verdiği ölçüde görüntü alınabilecek ve sivil kurbanlar ile yorgunluktan bitmiş tükenmiş, kir pas içindeki askerlerin halleri yakın çekimle saptanabilecekti.

İspanya İç Savaşı (1936-1939), modern anlamda tanıklık edilen ('gözetlenen') ilk savaştı; bu savaş, sıcak çarpışma hatlarında ve bombardıman altındaki şehirlerde görev yapıp, çalışmaları İspanya'da ve diğer ülkelerin gazeteleriyle dergilerinde anında yayınlanan profesyonel bir fotoğrafçı ordusu tarafından izlenmişti. Televizyon kameralarınca izlenen ilk savaş olan Amerika'nın Vietnam'da yürüttüğü savaş da, ölüm ve yıkımı, uzağı yakına getiren yeni tekniklerle sivillerin hayatına taşıyordu. O zamandan beri de yapıldıkça filme çekilen savaşlar ve katliamlar, evlerimizin içindeki küçük ekrana bağlı eğlencenin rutin öğelerinden birisi haline gelmiştir. Dünyanın her yerinde yaşanan dramlara maruz kalan izleyicilerin bilincinde belirli bir çatışmaya değin bir gözlem noktası yaratmak, söz konusu çatışmalarla ilgili film karelerinin her gün ve tekrar tekrar yayılmasını gerektirir. Başlarından savaş deneyimi geçme-

miş insanların savaşı kavrayış biçimleri, şimdilerde esasen bu görüntülerin etkisiyle belirlenmektedir.

Kısacası, bir şey, fotoğraflanarak (o şeyi 'haber' olarak izleyen başka yerlerdeki insanların gözünde) gerçek kılınmaktadır. Ancak fiilen yaşanan bir felaket, genellikle onun ürkütücü bir temsiline dönüşecektir. Sözgelimi, 11 Eylül 2001'de Dünya Ticaret Merkezi'ne yönelik olarak düzenlenen saldırılar, olay anında kulelerde bulunup da dışarıya kaçma fırsatı bulanların veya olayı çok yakından izleyenlerin pek çoğunca, 'gerçekdışı', 'gerçeküstü', 'bir film gibi' şeklinde söze dökülen nitelemelerle anılmıştır. (Hollywood'un dev bütçeli felaket filmleriyle geçen yaklaşık kırk yıllık bir dönemin ardından, 'bir film gibiydi' deyişi, bir felaketten sağ kalanların başlarından geçen olayın çok kısa bir zaman diliminde olup geçmesini ifade etmek amacıyla kullanılan 'bir rüya gibiydi' deyişinin yerini almış durumdadır.)

Kesintisiz görüntü bombardımanının (televizyon, video, filmler) bütün hayatımızı kuşatmış olduğu şüphesizdir, ancak iş 'hatırlama'ya geldiğinde fotoğraf hâlâ daha derinden bir can acıtma, insan zihninde daha derin bir iz bırakma gücüne sahiptir. Hafızada yer ederek donmuş olan karelerin temel birimi, tek bir görüntüdür. Oysa fotoğraf, enformasyonla dolup taşan bir çağda, bir şeyi kavramanın hızlı bir yolunu ve onu hatırda tutmanın yoğunlaşmış bir formunu sağlar bize. Bu haliyle fotoğraf bir alıntıya, veya bir veciz söze, veya bir özdeyişe benzer. Hepimiz kendi zihnimizde, anında hatırlanmaya hazır yüzlerce fotoğraf biriktiririz. Bu noktada, İspanya İç Savaşı sırasında çekilen en ünlü fotoğrafı; bir düşman mermisinin

kendisine isabet etmesiyle aynı anda Robert Capa'nın kamerasının kaydettiği Cumhuriyetçi askerin 'vuruluşu'nu aklımıza getirebiliriz. O savaş hakkında kulak dolgunluğuyla da olsa bir şeyler duymuş olan herkes, kolları kıvrılmış beyaz gömlekli bir adamın bir tepede vurulduğunda arkaya doğru devrilişinin, sağ elinden kurtulan tüfeği yana savrulurken kendisinin ölmüş halde kendi gölgesinin üstüne düşüşünün siyah-beyaz görüntüsünü zihninde canlandırabilir.

Şok edici bir görüntüdür bu ve önemli olan şey de budur. Gazeteciliğin ayrılmaz bir parçası olan bu görüntülerin dikkat çekmesi, hatta insanları korkutup irkiltmesi, belki de şaşkınlıktan ne diyeceğini bilemez bir hale düşürmesi bekleniyordu. 1949'da kurulan *Paris Match*'in eski reklam sloganında söylendiği gibi: "Sözcüklerin ağırlığı, fotoğrafların şoku." Daha dramatik (genellikle böyle ifade edilir) görüntüler yakalamanın peşine düşmek, hem fotoğrafçılığın itici gücüdür, hem de şok yaratmayı tüketimi sağlamanın esas dürtülerinden biri kılmış ve bir değer kaynağı haline getirmiş bir kültürün normal işleyişinin parçasıdır.

André Breton, "Güzellik sarsıcıysa güzelliktir, yoksa bir boka benzemez," diyordu. Breton, bu estetik ideali 'gerçeküstücü' diye tanımlıyordu, fakat merkantil değerleri üstün sayarak yol alan bir kültürde, görüntülerin insanı yerinden hoplatıcı, gürültü çıkarıcı ve göz açıcı olmasını istemek, iyi bir iş anlaşması yapmak kadar temel bir gerçek olarak ortaya çıkmaktadır. Hem zaten böylesi koşullarda herhangi birinin ürünü ya da sanatı başka nasıl dikkatleri üstüne toplayacaktır ki? Aynı şekilde, insanlar

kesintisiz bir görüntü yağmuruna maruz kaldıklarında, hele bazı görüntüler inanılmaz bir bombardıman şeklinde insanların başlarına kakıldığında, iyi bir fotoğrafçı başka nasıl başarılı bir çıkış yapabilir ki? Şok olarak görüntü ile klişe olarak görüntü, aynı olgunun iki ayrı yönüdür. Altmış beş yıl önce bütün fotoğraflar bir derece yenilik taşıyordu. (Bir gün kendi yüzünün tişörtlerde, kulplu kahve fincanlarında, kitap çantalarında, buzdolaplarının üstüne yapıştırılan çıkartmalarda, bilgisayar fare altlıklarında sık sık karşımıza çıkan bir görüntüye dönüşeceğini kestirmek -1937'de *Time*'a kapak olan- Woolf açısından kesinlikle imkânsızdı herhalde.) Kaldı ki 1936-1937 kışında vahşet fotoğraflarına son derece seyrek rastlanıyordu: Savaşın dehşetinin Woolf'un *Three Guineas*'de canlandırdığı biçimde betimlenmesi hemen hemen gizli bilgi sayılmaktaydı. Oysa bizim koşullarımız bundan tamamen farklıdır. Çok bildik, herkesin aşina olduğu görüntüler (çekilen ıstıraplara, meydana gelen yıkımlara ilişkin fotoğraflar), bizim kamera-dolayımıyla aktarılan savaş bilgilerimizin onsuz olmaz özelliklerinden biridir.

***

1839 yılında kameranın icat edilişinden beri, fotoğraf sanatı ölümle hep haşır neşir olmuştur. Kamerayla sağlanan bir görüntü -kelimenin tam anlamıyla- merceğin önüne getirilen bir şeyin kopyası olduğundan, fotoğraflar, kayıp bir geçmişten ve ayrılıp giden sevgiliden bir yadigâr olarak, başka bütün resimler karşısında belirli bir üstünlük taşıyordu. Ölümü tam da ölümün gerçekleştiği anda yakalamak bambaşka bir konuydu tabii: Kameranın men-

zili, fotoğraf makinesinin taşınabilmesi, bir yere sağlam biçimde konabilmesi ve titreyip kımıldamadan durabilmesi ölçüsünde sınırlı kalmaktaydı. Ancak kamera üç ayaklı sehpadan kurtulup, fiilen taşınabilir hale gelince ve uzaktaki bir gözlem noktasından bakıldığında yakın çekimde olağanüstü başarılar kazanmayı sağlayan bir telemetreyle ve çeşitli merceklerle donatılınca, resim çekmek bir doğrudanlık avantajı kazanıyor ve çok sayıda basılarak çoğaltılan ölümün dehşetini yansıtmakta her türlü sözlü anlatımdan daha büyük bir ağırlığa sahip oluyordu. Eğer fotoğrafların en iğrenç, nefret uyandırıcı gerçekleri yalnızca kaydetmekle kalmayıp, bunun yanında bir de tanımlama gücünün bütün karmaşık anlatılardan daha baskın çıkmaya başladığı herhangi bir yıldan söz edilebilirse, bu yıl kesinlikle 1945'ti; yani, 1945'in Nisan ayı ile Mayıs ayı başlarında, toplama kamplarının boşaltıldığı ilk günlerde Bergen-Belsen, Buchenwald ve Dachau'da çekilen resimlerle ve yine aynı yılın Ağustos ayı başlarında Hiroşima ve Nagasaki'de yaşayanların atom bombasıyla yakılıp kül edilişini izleyen günlerde Yosuke Yamahata gibi Japon tanıkların fotoğraflarıyla hatırlanan yıl.

Aslında, şok çağı (tabii Avrupa için) bu tarihten otuz yıl kadar önce, 1914'te başlamıştı. Büyük Savaş'ın patlak vermesinden sonraki bir yıl içinde, bir süredir iyi bilindiği gibi, o zamana kadar tartışmasız kabul edilen pek çok şey çürütülmeye, hatta hiçbir şekilde savunulamaz görünmeye yüz tutmuştu. İntihar derecesinde ölümcül geçen ve savaşan ülkelerin önlemenin çaresini bir türlü bulamadıkları çarpışmaların (hepsi bir yana, Batı Cephesi'ndeki siperlerde her gün rastlanan kıyımlar ve boğazlamaların) yol

açtığı kâbus manzaraları, birçok insanın gözünde artık sözcüklerle tarif edilemeyecek boyutlara ulaşmıştı.* 1915'te, gerçekliğin üstünü karmakarışık sözcüklerle örtmenin büyük ustalarından olan, söz sihirbazı Henry James, *The New York Times*'a şunları yazıyordu örneğin:

> Bütün yaşananların ortasında sözcüklerin, düşüncelerin ağırlığını taşıyacağını düşünmek son derece zorlaşmış bulunuyor. Savaş, sözcükleri tüketip bitirdi; sözcükler iyice zayıfladı, sözcüklerin iler tutar bir tarafı kalmadı...

Walter Lippmann da 1922'de şunları yazıyordu:

> Fotoğrafların bugün hayal gücünü aşan bir ağırlığı vardır; tıpkı dün basılı sözcüklerin, daha önce de konuşma dilinin olduğu gibi. Çünkü baştan sona gerçek görünüyorlar.

Fotoğrafın üstünlüğü, birbiriyle çelişkili iki ayrı özelliği birleştirebilmesiydi. Onların objektifliğine kimse bir şey diyemezdi. Yine de fotoğraflarda hep bir bakış açısı olurdu. Ortada kayıt yapan bir makine olduğundan, gerçek olan bir şeyi (ne kadar tarafsız olursa olsun, hiçbir sözlü anlatının beceremeyeceği şekilde, varlığı çürütülemez bir durumu) kaydediyor, böylece, ortada onları çeken bir kişi olduğu için de, gerçek olan bir şeye tanıklık ediyorlardı.

Woolf'un iddiasına göre, fotoğraflar "bir sav oluştur-

---

*) Somme Muharebesi'nin ilk günü olan 1 Temmuz 1916'da, 60 bin Britanyalı asker ölmüş ya da ağır biçimde yaralanmıştı (üstelik bu kayıpların 30 bini ilk yarım saatte gerçekleşmişti). Dört buçuk aylık çarpışmaların sonunda her iki tarafın kayıp sayısı 1 milyon 300 bine ulaşmış, bu bedel karşılığında Britanya ve Fransa'nın cephe hatları sadece 5 mil ilerlemişti.

mazlar; sadece göze ulaşan bir olgunun ham bir saptamasıdırlar". Gerçekte de 'basitçe' bir şey değildir onlar; işin aslı, Woolf ya da başka biri için, olgular yerine de geçmezler. Zira, Woolf'un da hemen eklediği gibi, "göz, beyinle bağlantılıdır; beyin de sinir sistemiyle. Sistem kendi mesajlarını, geçmişteki her hatıradan ve o anki duygulardan süzerek bir spot görüntü şeklinde beyne gönderir." Bu el çabukluğu, fotoğrafların hem objektif bir kayıt olmasını hem de kişisel bir tanıklığı yansıtmasını; ayrıca, hem fiili bir gerçeklik ânının aslına sadık bir kopyası veya suretini, hem de o gerçekliğin bir yorumunu sağlar (üstelik bu, edebiyatın çoktandır özlemini çektiği, ama kelimenin bu anlamında hiçbir zaman ulaşamadığı bir başarıyı temsil etmektedir).

Kameraların görüntü oluşturma bakımından apaçık biçimde sahip olduğu gücü vurgulayanlar, görüntüyü elde eden kişinin subjektifliği meselesini de ustalıkla halletmek zorundadırlar. Vahşet ve kıyım fotoğrafları söz konusu olduğunda, insanlar o görüntülere, işin içine samimiyetsizlik ve uydurukluk soktuğunu düşündükleri sanatçılığın bulaşmadığı bir şekilde tanık olmanın ikna edici gücünü talep ederler. Cehennemi olayların resimleri, 'doğru açıdan' saptanmış ışık ve düzenlemeyle seçilmiş bir bakışla yansıtılmadığı zaman daha sahici ve inandırıcı görünmektedir, çünkü bu durumda fotoğrafı çeken kişi ya bir amatördür ya da (aynı şekilde işe yarayacak biçimde) bildiğimiz çeşitli sanat-karşıtı üslûplardan birini benimsemiştir. Meseleyi sanatsal bir dille ifade etmek istersek, 'alçaktan uçan' bu tür resimlerin daha az manipülatif olduğu (artık yaygın biçimde basılan acı görüntülerinin hemen hepsi

ciddi bir kuşkuyla karşılanmaktadır) ve bir şefkat ya da özdeşleşme duygusu uyandırmasının pek mümkün olmadığı düşünülmektedir.

Üzerinde daha az oynanmış resimlerin daha fazla benimsenmesinin sebebi, yalnızca onların özel bir inandırıcılığa sahip olmalarından kaynaklanmaz. Bu tür fotoğrafların bazıları en iyi fotoğraflarla bile boy ölçüşebilir, dolayısıyla hatırlanmaya değer, etkileyici ve dokunaklı bir resim için öngörülen standartların üstüne çıkabilirler. Buna örnek olarak, Eylül 2001 sonlarında Manhattan'da, SoHo'da caddeye bakan bir galeride açılan, Dünya Ticaret Merkezi'nin yıkılışını belgeleyen fotoğrafların izleyicilerin takdirine sunulduğu bir sergiyi gösterebiliriz. Adının da hemen düşündürdüğü gibi, *Burası New York!* sergisini düzenleyenler, amatör ya da profesyonel olsun, elinde saldırının ve saldırıdan hemen sonraki ânların görüntüleri olan herkese fotoğraflarıyla sergiye katılma çağrısı yapmışlardı. Çağrının çıkarıldığı ilk haftalarda bini aşkın başvuru yapıldı ve düzenleme komitesine fotoğraf teslim eden herkesin en az bir fotoğrafı sergiye kabul edildi. Başlıksız ve yazılı açıklamasız bu resimlerin hepsi, iki dar odaya asılarak ya da bilgisayar ekranlarından birindeki (ve serginin web sitesindeki) slayt galerisinde sergilendi; yirmi beş dolar karşılığında satılık olarak da (ki buradan elde edilen gelir, 11 Eylül'de öldürülenlerin çocukları yararına faaliyet gösteren bir fona aktarılacaktı), aynı küçük ebatta, yüksek kalitede mürekkep baskılı halleri hazırlandı. Fotoğrafları alanlar, bir Gilles Peress (sergiyi düzenleyenlerden birisi) resmi mi; bir James Nachtwey fotoğrafı mı; yoksa, hiçbir ayar gerektirmeyen basit kamerasıyla, kiralık Village da-

iresinin yatak odasının penceresinden dışarıya sarkan emekli bir öğretmenin çektiği, tam da kuzeydeki kuleyi yıkıldığı esnada yakalayan bir pozu mu satın aldıklarını ancak satış işlemleri tamamlandıktan sonra öğrenebildiler. Serginin alt-başlığı olan "Fotoğraflar Demokrasisi" de, amatörlerin çıkardıkları işlerin, sergiye katılan tecrübeli profesyonellerin eserleri kadar iyi olduğunu düşündürmekteydi. Gerçekte de öyleydi ama; kültürel demokrasi hakkında olmasa bile, fotoğraf sanatı hakkında bir şeyleri kanıtladığına şüphe yoktu.

Fotoğraf sanatı, mesleki eğitimin ve deneyimle geçen yılların, eğitimsiz ve deneyimsiz kişiler karşısında aşılmaz bir üstünlük sağlamadığı tek büyük sanat dalıdır. Tabii bunun birçok nedeni vardır; bunlardan birisi, resim çekerken şansın (ya da talihin) ve kendiliğinden, ham, kusursuz olmayan şeylere yatkınlığın oynadığı önemli roldür. (Hemen hiçbir şeyin şansa ya da talihe bırakılmadığı ve dilin işlenme biçiminin genellikle bir cezaya sebep olmadığı edebiyatın, ya da, insanı bitirip tüketici eğitimler ve günlük pratik olmadan gerçek bir başarıya ulaşmanın akla hayale bile getirilemeyeceği performans sanatlarının, veya çağdaş sanat fotoğrafçılığında önemli bir ağırlığı bulunan sanat-karşıtı önyargıların pek dikkate alınmadığı sinemanın kolay kolay aşık atamayacağı bir durumu yansıtmaktadır bu.)

Fotoğraf ister naif bir obje, isterse deneyimli bir sanatkârın eseri şeklinde kavransın, onun anlamı (ve izleyicinin tepkisi) resmin nasıl tarif edildiğine ya da yanlış tarif edildiğine; yani, sözcüklere bağlıdır. Düzenleme fikri, zamanlama, yer ve hedef kitle, bu sergiyi benzerleri arasında is-

tisnai bir yere oturtmuştur. *Burası New York!* sergisini görmek için 2001 sonbaharı boyunca her gün Prince Street'te saatlerce kuyrukta bekleyen ağırbaşlı New Yorkluların aslında bu fotoğrafları açıklayan yazılara ihtiyaçları yoktu. Baktıkları her binada ve yürüdükleri her sokakta onlara saldırıları hatırlatan fazlasıyla iz vardı zaten –yangınlar, molozlar, insanların çehresine sinmiş korku, tükeniş ve keder, vb. Ancak bir gün fotoğrafların altyazılarla desteklenmesine de ihtiyaç duyulacak elbette. İşte o zaman, yanlış hatırlanan, yanlış okunan şeyler ve resimlerin yeni ideolojilere hizmet edecek biçimde yorumlanması da mutlaka kendine özgü bir farklılık yaratacak.

Normal koşullarda -konuyla aramıza bir mesafe koyarsak- bir fotoğrafın 'söylediği' şey çeşitli biçimlerde okunabilir. Önünde sonunda bir fotoğrafta okuyacağımız anlam, onun söylüyor *olması gereken* şeydir. Kusursuz derecede bomboş, ifadesiz bir yüzden alınan kareler, sıcaklığından buharı tüten bir çorba kâsesi, tabutun içindeki bir kadın, oyuncak ayısıyla oynayan bir çocuk gibi apayrı konulu çekimler ve tüm bu fotoğraflara bakan izleyiciler (ilk sinema kuramcısı olan Lev Kuleşov'un 1920'lerde Moskova'daki atölyesinde yaptığı ünlü gösteri gibi), aktörün yüz ifadelerinin ince ayrıntılarını ve yüz hatlarındaki özgüllüğü kusursuz bir yansıtmayla gözlerimizin önüne serecektir. Hareketsiz fotoğraflar söz konusu olduğunda, resmin konusunun da bir parçası olduğu dramadan bildiğimiz şeyler gelir aklımıza. David Seymour'un ('Chim'), göğsünde tuttuğu bebeğiyle ayakta duran sıska bir kadını gösteren ve çok çeşitli yerlerde yayınlanmış olan fotoğrafı "Land Distribution Meeting, Extremadura, İspanya, 1936)", genellik-

le, korku dolu gözleriyle havadan saldırıya geçen uçakları (dikkatle?, kaygıyla?) izleyen birini gösteren bir resim olarak hatırlanmaktadır. Kadının yüzündeki ifade ve çevresindeki yüzler endişeyle yüklüdür. Hafıza, kendi ihtiyaçlarına göre, Chim'in resmine 'simgesel statü kazandıran' görüntüyü (savaşın patlak verişinden dört ay önce açıkhavada yapılan bir siyasal toplantıyı) saptarken, onu çok iyi yansıttığı için değil, İspanya'da kısa süre sonra yaşanacak dehşetengiz olaylar nedeniyle değişikliğe uğratmıştır: Yani, değişikliği gerçekleştiren asıl etken, Avrupa'da ilk defa bir savaş silahı olarak devreye sokulan, sadece bütün yerleşim birimlerini yakıp yok etmek amacıyla şehirlere ve köylere yapılan hava saldırılarıdır.* Nitekim çok geçmeden gökyüzü, fotoğraftaki insanlar gibi topraksız köylülerin

*) Franco'nun savaş sırasında işlediği barbarlıklar içinde hiçbir şey, çoğunlukla Hitler'in Franco'ya yardım etmek amacıyla gönderdiği Alman Hava Kuvvetleri'ne bağlı Condor Legion'un yürüttüğü ve Picasso'nun *Guernica* tablosuyla ölümsüzleştirilmiş bu baskınlar kadar canlı biçimde akıllarda kalmış değildir. Yine de bu hava akınları emsalsiz değildi. Birinci Dünya Savaşı sırasında da ara sıra, görece etkisiz bombardımanlar yapılıyordu; örneğin Almanlar, Londra, Paris ve Antwerp dahil olmak üzere pek çok şehre önce zeplinler, sonra uçaklardan baskınlar yapmışlardı. Çok daha ölümcül olanı ise -İtalyan savaş uçaklarının Ekim 1911'de Trablus yakınlarındaki saldırısından itibaren- Avrupa ülkelerinin kendi sömürgelerini bombalamalarıydı. 'Hava denetimi operasyonları' diye anılan bu bombardımanlar, Britanya'nın huzursuzluk görülen sömürgelerinde düzeni ve asayişi sağlamak için büyük ve kalabalık garnizonlar kurmanın getirdiği pahalı maliyete karşı ekonomik açıdan alternatif bir yol olarak büyük rağbet görmekteydi. Bu sömürge ülkelerden biri de, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Osmanlı İmparatorluğu'nu parçalayan zaferin ganimetlerinin bir parçası olarak, (Filistin'le birlikte) kontrolü tamamen Britanya'ya geçmiş bulunan Irak'tı. O sıralarda yeni kurulan Kraliyet Hava Kuvvetleri, 1920 ile 1924 yılları arasında düzenli olarak, kendi filosundaki bir kanat komutanının karar verdiği taktiklere göre 'evlere, insanlara, ürünlere ve sığırlara' yönelik olarak gece gündüz düzenlediği baskınlarla Irak köylerini, genellikle de isyancı yerlilerin barınmaya çalıştıkları köşe bucak yerlerdeki yerleşim birimlerini hedef almaktaydı.

üstüne bombalarını bırakan uçaklarla dolup taşacaktı. (Çocuğunu emziren anneye, onun kırışık alnına, gözlerini kısışına, yarı açık ağzına tekrar bakın. O hâlâ endişeli gibi mi görünüyor? Yoksa, sanki güneş gözlerini aldığı için gözlerini kısıyormuş gibi bakıyor olabilir mi?)

Woolf'un elindeki fotoğraflar, savaşa açılan bir pencere işlevi görmektedir: savaşın en çıplak, en saydam halini sergileyen manzaralar. 1930'ların sonlarında savaşa ve savaşta işlenen vahşetlere bir kamera eşliğinde bireysel tanıklık etme mesleği rağbet görmeye başlamış olmasına rağmen, bu görüntülerin hepsinin birer 'yazar'ının olması (yani, fotoğrafların *bir kişinin* bakışını temsil etmesi) Woolf'u hiç mi hiç ilgilendirmiyordu. İlk dönemlerde, savaş fotoğrafçılığı kendine çoğunlukla günlük ve haftalık gazetelerde yer buluyordu. (Gazeteler 1880'den beri fotoğraf basmaktaydı.) Sonraları, *National Geographic* ve *Berliner Illustrierte Zeitung* gibi on dokuzuncu yüzyıl sonlarından beri yayınını sürdüren ve fotoğrafları illustrasyon olarak kullanan eski popüler dergilere ek olarak, bütün sayfalarını fotoğrafa (sadece resimlerin altına çok kısa metinler giriliyordu) ve 'resimli hikâyeler'e (bunlarda da, görüntüleri dramatikleştiren bir hikâye eşliğinde aynı fotoğrafçının

---

1930'larda kamuoyunda büyük dehşet uyandıran şey, hava saldırılarıyla sivillere yönelik kıyımın İspanya'da gerçekleşmesiydi; bu tür barbarlıkların *burada* olacağı hiç düşünülmüyordu çünkü. David Rieff'in işaret ettiği doğrultuda, 1990 yılında Bosna'da Sırpların işlediği kıyımlar, savaşın ilk dönemlerinde Omarska gibi ölüm kampladında sergilenen uygulamalardan, Birleşmiş Milletler Barış Gücü'ne bağlı Hollanda taburu kasabadan ayrılıp komutayı General Ratko Mladiç'e teslim eder etmez, bir yere kaçmayan erkeklerin büyük kısmının (8 bini aşkın yetişkin adam ve erkek çocuk) önce açıklık bir alana toplandığı, sonra silahla tarandığı ve toplu mezarlara gömüldüğü Srebrenica'daki katliamları kadar benzer duygular uyandırmıştı: İşte burada, Avrupa'da, *artık* olmayacağı düşünülen türde barbarlıklardı bunlar.

en az dört-beş resmi bulunurdu) ayıran çok tirajlı haftalık dergiler (özellikle, 1929'da Fransız *Vu*, 1936'da Amerikan *Life*, 1938'de İngiliz *Picture Post*) ortaya çıkmıştı. Gazetede ise resim (üstelik tek bir kare olarak), hikâyeye eşlik eden malzeme yerine geçerdi.

Ayrıca, savaş fotoğrafları bir gazetede yayınlandığında sözcüklerle (onunla resimlenen yazılar ve diğer haber yazılarıyla) kuşatılırken, bir dergide çıktığında, pazarlanan bir malı vurgulayan başka bir iddialı resmin yanına yerleştirilme ihtimali çok daha fazlaydı. Robert Capa'nın İspanya'daki Cumhuriyetçi askerin ölüm-ânı-resmi 12 Temmuz 1937'de *Life*'da yayınlandığında, sağ sayfanın tamamını kaplamıştı;* onun karşısındaki sol sayfada ise erkek saç kremi Vitalis'in tam sayfalık bir ilanı yer alıyor ve bu ilanda, tenis oynayan bir adamın küçük bir resmiyle, aynı adamın bu sefer saçları briyantinlenip parlatılarak düzgün biçimde ikiye ayrılmış haliyle uyum içinde bir akşam davetinde giydiği beyaz takım elbiseli büyük bir resmi bulunuyordu. Bu çift sayfa uygulaması -iki resimde de kameranın diğerini görünmez kılmayı amaçlayan bir şekilde kullanılması- bugün artık yalnızca tuhaf karşılanmakla kalmadığı gibi, oldukça eski moda bir yöntem izlenimi vermektedir.

Görüntülerin azami düzeyde yeniden üretilip yayılmasına dayalı bir sistemde, tanıklık etmek, önemli ve rahat-

---

*) Capa'nın (fotoğrafçının kendisinin söylediğine göre) 5 Eylül 1936'da çektiği ve daha o zamanlar bile büyük hayranlık toplayan resmi, ilk olarak 23 Eylül 1936'da *Vu*'da, o dağ eteğinde aynı noktada, tüfeği sağ elinden fırlayarak yere düşen başka bir Cumhuriyetçi askerin aynı açıdan ve aynı ışıkta çekilen ikinci bir fotoğrafın üstünde yayınlanmıştı. O fotoğraf daha sonra hiçbir yerde görülmedi. İlk resim de kısa süre sonra, bu sefer bir gazetede, *Paris-Soir*'da basıldı.

sız edici fotoğraflar çekmekteki cesaretleri ve gayretleriyle ünlenen yıldız tanıklar yaratmayı gerektirmektedir. Capa'nın İspanya İç Savaşı resimlerinden bir seçkinin yer aldığı *Picture Post*'un ilk sayılarından birisinin (3 Aralık 1938 tarihli nüshasının) kapağında, kamerasını kendi yüzüne tutan yakışıklı bir fotoğrafçının profilden portresi yer almaktaydı: "Dünyanın En Büyük Savaş Fotoğrafçısı: Robert Capa." Savaş fotoğrafçıları, savaşmayan insanlarda (özellikle de, vicdanlı bir insanın taraf tutmaya zorlandığı ender çatışmalardan biri söz konusu olduğu zaman) hâlâ görülen, savaşa gitmenin romantik çekiciliğini miras almıştı. (Nitekim, İspanya İç Savaşı'ndan hemen hemen altmış yıl sonra Bosna'da patlak veren savaş, kuşatma altındaki Saraybosna'da bir süre yaşamak zorunda kalan gazeteciler arasında buna benzer partizanca duygular uyandıracaktı.) Yine, galiplerin birçoğunun gözünde açık olduğu gibi, son derece vahim bir hata sayılan 1914-1918 savaşına karşıt olarak ikinci 'dünya savaşı', kazanan taraflarca gerekli bir savaş, yürütülmesi gereken bir savaş olarak kabul edilmişti.

Gazete fotoğrafçılığı 1940'lı yılların başlarında -savaş zamanında- ispat etmişti rüştünü. Modern savaşlar içinde haklılığı konusunda neredeyse hiçbir tartışmaya meydan bırakmayan (nitekim, bu haklılığın 1945'te sona erdiğinde Nazilerin caniliklerinin en çıplak halde sergilenmiş olmasıyla kanıtlandığı) İkinci Dünya Savaşı, gazete fotoğrafçılarına yeni bir meşruiyet kazandırmıştı; üstelik, iki büyük savaş arasındaki dönemde fotoğraflardan ciddi şekilde yararlanmanın ön işaretlerini vermiş olan (ve Friedrich'in *Savaşa Karşı Savaş!* albümü ile siyasal açı-

dan taraf tutan bir fotoğrafçılar kuşağının en ünlü siması olup, bütün çalışmalarıyla savaşa ve savaşın kurbanlarına yoğunlaşan Capa'nın ilk resimlerinde gözlendiği şekliyle) sol muhalifliğin gölgesinin pek düşmediği bir meşruiyetti bu. Sistemin anadamarını oluşturan ve keskinleşmiş toplumsal sorunların işlenmesine göz yuman yeni bir liberal konsensüsün şekillenmesinin peşinden, fotoğrafçının kendi geçim koşulları ve bağımsızlığıyla ilgili sorunlar ön plana çıkmıştı. Bu sürecin sonuçlarından birisi, Robert Capa'nın birkaç arkadaşıyla (bunlar arasında 'Chim' ile Henri Cartier-Bresson da vardı) birlikte 1947'de Paris'te, Magnum Photo Agency adında bir kooperatif kurmasıydı.

Çok kısa bir süre içinde gazete fotoğrafçılarının en etkili ve prestijli konsorsiyumlarından biri haline gelen Magnum'un ilk ve doğrudan amacı tamamen pratik bir nitelik taşıyordu: Kendilerini görevle bir yerlere gönderen fotoğraf dergileri karşısında, her türlü riski göze alarak işlerini yapan serbest fotoğrafçıların haklarını temsil etmek. Aynı zamanda, savaştan hemen sonraki dönemde kurulan yeni uluslararası örgütler ve derneklerin tüzüklerinde gözlendiği biçimiyle ahlâkçı bir içeriğe de sahip olan Magnum'un kuruluş bildirgesi, gazete fotoğrafçıları için genişletilmiş ve etik açıdan ağırlıklı bir misyon belirlemişti: Gazete fotoğrafçıları, ister savaş ister barış dönemlerinde olsunlar, şovenist önyargılara prim vermeyen adil tanıklar olarak kendi çağlarının tarihçesini oluşturmalıydılar.

Magnum'un görüşünce, fotoğraf sanatı artık kendisinin dünya çapında bir uğraş, bir meslek olduğunu dekla-

re ediyordu. Fotoğrafçının hangi milliyetten olduğu ve kendi ülkesindeki gazetelerle olan bağlantıları ilke olarak bir önem taşımamaktaydı. Fotoğrafçı her yerden olabilirdi. Ve onun ilgi alanı 'dünya'ydı. Fotoğrafçı, pek ilgi çekmeyen savaşları (çünkü daha başka bir sürü savaş oluyordu yeryüzünde) izlemeyi esas meşgalesi sayan bir avareydi.

Bununla birlikte, savaşın hafızası -bütün hafızalar gibi- çoğunlukla yerel kapsamdadır. Çoğunluğu diasporada yaşayan Ermeniler, 1915 Ermeni soykırımının hatırasını hafızalarında daima canlı tutarlar; Yunanlılar, Yunanistan'da 1940'ların sonlarında bütün ülkeyi kırıp geçirmiş olan kanlı iç savaşı asla unutmazlar. Ancak bir savaşın -en yakın tanıkları ve izleyicilerinin ötesinde- uluslararası düzeyde ilgi odağı haline gelmesi için, o savaşın fiilen devam ederken benzerlerine kıyasla istisnai bir özellik taşıması ve savaşan tarafların çıkarlarından daha fazla bir şeyleri temsil etmesi gerekir. Savaşların çoğu, hak ettikleri ölçüde bir anlama kavuşmazlar. Buna örnek olarak, Bolivya (1 milyon nüfuslu) ile Paraguay (3,5 milyon nüfuslu) arasında yapılıp 100 bin askerin canına mal olmuş ve bir Alman fotoğrafçı-gazeteci Willi Ruge'nin, bu savaş gibi unutulmuş enfes güzellikteki yakın çekim çarpışma resimleriyle belgelenmiş bir katliam olan Chaco Savaşı'nı (1932-1935) gösterebiliriz. Gelgelelim, 1930'ların ikinci yarısında çıkan İspanya İç Savaşı ile 1990'ların ortalarında Bosna'ya karşı yürütülen Sırp ve Hırvat savaşları ve 2000 yılından itibaren iyice çığırından çıkıp korkunç bir vahşete dönüşen İsrail-Filistin çatışması; daha büyük çaplı mücadelelere atfedilen anlamla yüklü ol-

malarından dolayı, bu savaşların hepsinin çok sayıda kamera tarafından izleneceği kesindi. Çünkü: İspanya İç Savaşı faşist tehdide bir karşı duruşu ve (bugünden dönüp bakıldığında) gelecekteki Avrupa (yani, 'dünya') savaşının bir provasını temsil ediyordu; Bosna savaşı, küçük, yeni devlet olmuş bir güney Avrupa ülkesinin, bölgenin egemen gücü ve bu devletin neo-faşist nitelikteki etnik temizlik kampanyası karşısında çok-kültürlü özelliğini koruma ve bağımsız kalma çabalarının sonucuydu; hem İsrail Yahudilerinin hem de Filistinlilerin kendi vatanları olduğunu iddia ettikleri toprakların yönetimi konusunda onyıllardır süregelmekte olan çatışma da, çarpışmaları her an yeniden alevlendirebilecek çok çeşitli gerekçeler (Yahudilerin alışılmış kötü ünleri, Nazilerin Avrupa Yahudilerini yok etmesinin başka bir benzeri olmayan yansımaları, Amerika Birleşik Devletleri'nin İsrail devletine sağladığı hayati önemdeki destek, İsrail'in 1967'de ele geçirdiği topraklarda zalimce bir dominyon idaresi kurarak bir apartheid devleti olarak anılması) barındıran bir tablo sunmaktaydı. Bu arada, sivillerin havadan ve yerden saldırılarla acımasızca katledildiği çok daha zalim savaşlar (Sudan'da onyıllarca devam eden iç savaş, Irak'ta Kürtlere karşı yürütülen kampanyalar, Rusların Çeçenistan'ı işgal etmesi, vb.) nispeten daha az fotoğraflanmaktaydı.

1950'lerde, 1960'larda ve 1970'lerin başlarında, eserlerini gören herkeste hayranlık uyandıran fotoğrafçıların belgelediği unutulmaz acı ve sefalet görüntüleri çoğunlukla Asya ve Afrika'ya aitti (Werner Bischof'un Hindistan'daki açlık kurbanlarını görüntüleyen resimleri, Don McCul-

lin'in Biafra'daki savaş ve açlığın kurbanlarını gösteren fotoğrafları, W. Eugene Smith'in bir Japon balıkçı köyünde yaşanan ölümcül derecedeki su kirliliğinin kurbanlarını belgeleyen fotoğrafları). Hindistan ve Afrika'daki açlıklar salt 'doğal' afetler değildi; yerinde müdahalelerle önlenebilir olaylardı ve aslında çok ağır birer suç oluşturuyorlardı. Örneğin, Minamata'da yaşananlar apaçık derecede suçtu; Chisso Corporation şirketi, cıva yüklü atıkların koya boşaltıldığını bal gibi biliyordu. (Smith, resimleri çektiği zamandan bir yıl sonra, kamerasının takibinden kurtulmak isteyen Chisso firmasının adamları tarafından ağır şekilde yaralanmış ve bu saldırının sonucunda sakat kalmıştı.)

Yine de en büyük suç savaştır ve 1960'lı yılların ortalarından beri, savaşları görüntüleyen en ünlü fotoğrafçıların çoğu, kendi rollerinin savaşın 'gerçek' yüzünü gözler önüne sermek olduğunu düşünmüşlerdir. Larry Burrows'un çektiği ve 1962'den itibaren *Life* dergisinde yayınlanan, işkence ve eziyete uğramış Vietnam köylüleriyle yaralı Amerikan askerlerini gösteren renkli fotoğrafları, Amerika'nın Vietnam'daki varlığına karşı isyanı kesinlikle bilemişti. (1971'de Burrows, yanındaki üç fotoğrafçıyla birlikte, Laos'ta Ho Chi Minh Hattı üzerinde uçan ABD ordusuna ait bir helikopterden açılan ateş sonucunda öldürüldü. *Life* dergisi de, benim gibi orada çıkan savaş ve sanat resimleriyle yetişmiş ve eğitimini beslemiş birçok kişiyi üzüntüye boğarak 1972'de kapandı.) Burrows, bütün savaşı renklerle yansıtan (gerçeğe benzetmeye yeni bir kazanım getiren, yani, 'şok'u devreye sokan) ilk önemli fotoğrafçıydı. Onlarca yıldan beri militer yapılara en sıcak ba-

kan şimdiki siyasal atmosferde ise, bir zamanlar militarizm ve emperyalizm açısından yıkıcı sayılan, İkinci Dünya Savaşı'nın perişan haldeki, gözleri çökmüş Amerikalı askerlerinin görüntüleri bugünün hedefleri açısından oldukça esinlendirici nitelikte bulunabiliyor. Dolayısıyla, şimdi revaçta olan, nahoş ayak işlerini yapan sıradan Amerikan delikanlılarının görüntüleridir.

Bugün, savaşa bulaşmamanın kendi hakkı olduğunu iddia eden Avrupa için istisnai sayılan bu durum, çoğu insanın kendi hükümetinin bir savaşı başlatmak ya da sürdürmek için gösterdiği akılcı gerekçeleri sorgulamaması kadar doğru görünmektedir. Bir savaşın gerçekten onaylanmaz hale getirilmesi çok özel koşullara bağlıdır. (Üstelik, öldürülme ihtimali mutlaka bu koşullardan biri de değildir.) Fakat savaş bir kere çıktığında, fotoğrafçıların çatışmaların içyüzünü gizleyen maskeleri düşürmekte işe yarayabileceğini düşünerek topladıkları materyaller hakikaten çok faydalıdır. Bir protesto boyutu katılmadığında, aynı savaş-karşıtı fotoğraflar, salt zafer ya da yenilgiyle sonuçlanabilecek ve çıkması önlenemeyen bir mücadelede sergilenen acıklı ve dokunaklı davranışları ya da kahramanlığı, hem de hayran olunası türden bir kahramanlığı gösteren belgeler olarak da yorumlanabilirler çünkü. Fotoğrafın anlamını belirleyen şey fotoğrafçının niyeti değildir; fotoğrafın da kendi kariyeri vardır ve bu kariyer bazen, ondan faydalanan farklı kesimlerin arzuları ve sadakatlerine göre seyredebilir pekâlâ.

ÜÇ



Çekilen acıları protesto etmek (onları kabullenmekten farklı bir tavır olarak) ne anlama gelir?

Acıların ikonografisinin uzun bir geçmişi, deyiş yerindeyse bir soyağacı vardır. Gösterilmeye değer sayılan acılar, kaynağı ister ilahi güçler, isterse insanoğlu olsun, bir gazabın sonucu olarak kavranan acılardır. (Sanat tarihinde hastalık veya çocuk doğurma gibi doğal nedenlerden kaynaklanan acıların temsil edilmesine pek rastlanmaz; sanki dikkatsizlik ya da talihsizlik sonucu meydana gelen acılar diye bir şey yokmuş gibi, tesadüfen yaşanan acılara ilişkin bir örnek hemen hemen hiç yoktur.) Yunan mitolojisinde acıyla kıvranan Laokoon ve ikiz oğullarını temsil eden heykel grubu, İsa'nın Istırabı'nın resim ve heykel

alanındaki sayısız versiyonları ve Hıristiyan din şehitlerinin gaddarca idamlarıyla ilgili sonsuz sayıda görsel malzeme: Bu eserlerle amaçlanan şey, kesinlikle insanları harekete geçirip alevlendirmek, dahası onları eğitmek ve örnek oluşturmaktır. Dolayısıyla, bu eserlere bakan kişiler, acı çeken kişilerin acısını paylaşabilir, o acıyı içlerinde duyabilirler (Hıristiyan azizler söz konusu olduğunda, kendilerine model aldıkları inanç ve metanetten esinlenebilir ya da bu dayanıklılık gücü karşısında kendi yaşantılarına bir çekidüzen verme ihtiyacı hissedebilirler), ancak bu acıların, onlardan dolayı kederlenerek ya da onlarla boğuşmaya çalışarak baş edilemeyecek bir yazgıyı temsil ettiklerini de akıldan çıkarmamak gerekir.

Anlaşılan o ki, acı çeken bedenleri gösteren resimlere karşı duyulan iştahlı merak, neredeyse çıplak bedenlere gösterilen arzulu merak kadar şiddetlidir. Hıristiyan sanatında, yüzyıllardan beri sergilenen cehennem betimlemelerinde bu doğal güçlü duygulardan ikisi de tatmin ediliyordu. Üstelik bu tür duygulara kapılmanın gerekçesi, yerine göre İncil'deki bir kafa kesme anekdotu da olabilirdi (Holofernes, Vaftizci Yahya), bir katliam hikâyesi de (yeni doğmuş İbrani oğlan çocukları, on bir bin bâkire) veya gerçek bir tarihsel olay ve önüne geçilemez bir yazgı da. Ayrıca, klasik antikiteden gelen, bakılması zor zalimliklerle (pagan mitleri -Hıristiyan mesellerinden bile daha fazla- her beğeniye uygun manzaralar sunmaktadır) ilgili repertuar vardı. Bu zalimliklerin temsil edilmesi için hiçbir ahlâki yükümlülük de söz konusu değildi. Sadece, kışkırtma: Buna bakabilir misiniz? Bir görüntüye irkilmeden bakabilmenin yatıştırıcı bir tarafı vardır. Ama irkilmenin de

ayrı bir hazzı vardır.

Goltzius'un *The Dragon Devouring the Companions of Cadmus* (1588) adlı oymabaskısında yaptığı şekliyle başı ezilmiş bir adamın yüzünü görünce ürpermek, yüzüne mermi isabet etmiş bir Birinci Dünya Savaşı gazisinin fotoğrafına bakınca ürpermekten çok farklı bir duygudur. Sanatçının göz ve el hünerini sergileyen karmaşık bir konuda mutlaka dehşetin yeri vardır. Öteki, yani fotoğraf ise, bir kameranın kanlı canlı gerçek bir insanın yüzünün anlatılamaz derecede korkunç biçimde sakatlanmış halini çok yakından kaydetmekten ibarettir; o kadar, bundan başka bir şey değildir. Yaratılan bir dehşet görüntüsü son derece kıvrandırıcı olabilir. (Keza ben de, Titian'ın ünlü "Marsyas'ın Derisinin Yüzülmesi" resmine, daha doğrusu o nitelikteki herhangi bir resme bakarken çok zorlanırım.) Ancak, gerçek bir dehşet görüntüsüne çok yakından bakmanın şok edici olduğu kadar utanç verici bir tarafının da bulunduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Herhalde acının en akıl almaz ve aşırı boyutlardaki görüntülerine gözlerini kırpmadan bakabilecek insanlar, sadece o acıyı hafifletmek için bir şeyler yapabilecek konumdaki (örneğin, fotoğrafın çekildiği askeri hastanedeki doktorlar) ya da o resimden bir şeyler öğrenmeye niyetli kişiler olabilirler. Onların dışında hepimiz -kendimize yüklediğimiz anlam ne olursa olsun- birer dikizciyiz.

Bu tür her örnekte, ıstırap verici manzaralar bizi ya bir seyirci olmaya ya da o görüntüye bakamayan bir korkak olarak kalmaya davet eder. Öyle görüntülere bakmayı midesi kaldıranlar ise, acıyla ilgili bir sürü görkemli betimlemenin donattığı bir rol oynarlar. Sanatta kanonik konular-

dan birini oluşturan eziyet çekme, genellikle, seyirlik bir manzara (başka insanlarca seyredilen -ya da görmezlikten gelinen- bir şey) olarak resimde temsil edilir. Bu olgunun alttan alta ilettiği mesaj şudur: Hayır, eziyet çekmek önlenemez bir durumdur –duyarsız seyircilerle duyarlı seyircilerin birbirine karışması da bu gerçeği vurgulayan bir sonuç doğurmaktadır.

Merhametsizliğin yol açtığı acıları kederle üzülünecek ve -eğer mümkünse- önlenebilecek bir şey olarak temsil etme pratiği, görüntüler tarihine esaslı bir konuyla birlikte girmiştir: Kazandığı zaferden dolayı çıldırırcasına gözü dönmüş galip bir ordunun eline düşen sivil halkın katlandığı acılar. Bu, güçler dağılımının yeniden düzenlenmesinin sanatçılara bereketli bir malzeme haline geldiği on yedinci yüzyılda ortaya çıkmıştır ve tamamen dünyevi bir temadır. 1633'te Jacques Callot, Fransız askerlerinin, 1630'ların başında kendi memleketi Lorrain'i istila ve işgal ettikleri sırada sivillere karşı işledikleri vahşeti betimleyen ve *Les Misères et les Malheurs de la Guerre* başlığını taşıyan on sekiz oymabaskıdan oluşan bir dizi ortaya çıkarmıştı. (Callot'un büyük dizilerinden önce yaptığı aynı konudaki altı küçük oymabaskı eseri de 1635'te, kendisinin öldüğü yıl sergilendi.) Bunlar geniş ve derin bir perspektife sahiptir; çok sayıda figürün olduğu geniş açılı manzaralardır, tarihten gelen büyük sahneler; onlara eklenen her yazı da, görüntülerde resmedilen felaketler üzerine veciz bir yorum. Callot, askerlerin kıt'alarına sevk edilmelerini gösteren bir kalıpla başlar, sonra da göğüs göğüse süren vahşi çarpışmaları, katliamı, yağmayı ve ırza geçmeyi, işkence ve idam etme yöntemlerini (esiri bileklerinden iple yuka-

rı çekip sonra tekrar bırakarak düşürmek suretiyle öldürme, darağaçları kurma, ölüm mangaları oluşturma, kazığa oturtma, tekerleğe bağlama), köylülerin askerlerden aldığı öcü gözler önüne serer ve ganimetlerin nasıl paylaştırıldığını göstererek serisini noktalar. Başka bir ülkeyi fetheden bir ordunun vahşeti üzerine eserler yapmakta ısrar etmek ürkütücü ve emsali görülmeyen bir durumdur, fakat Fransız askerleri de şiddet orjisinin uğursuz figüranları olmaktan başka rol oynamazlar. Callot'un, Hıristiyanlığın hümanist duyarlılığını resmetmesinde yalnızca bağımsız Lorraine Düklüğü'nün sona ermesine yas tutmaya değil, bunun yanı sıra, savaş bittikten sonra, iki büklüm vaziyette bir yol kenarında sadaka dilenen, üstü başı yırtık pırtık askerlerin sefilliğini göstermeye de yer vardır.

Bu noktada, Callot'un, 1643'te, yani Otuz Yıl Savaşı'nın sonuna doğru köylüleri öldüren askerleri betimleyen (1656'ya kadar) yirmi beş oymabaskılık kataloğunu hazırlamaya başlayan, adı sanı pek duyulmamış Alman sanatçı Hans Ulrich Frank gibi haleflerine de değinmek gerekir tabii. Yine de, cinnet geçirircesine önlerine çıkan herkesi öldüren askerlerin canavarlığına ve savaşın dehşetengiz korkunçluğuna yoğunlaşan en iyi eserler, on dokuzuncu yüzyılın başlarında Francisco de Goya'nınkilerdir. Sanatçının 1810 ile 1820 yılları arasında ürettiği otuz sekiz oymabaskı eserden oluşan ve sırayla numaralandırılmış olan (ve bunların üçü dışında hepsi, ilk defa 1863'te, büyük ressamın ölümünden otuz beş yıl sonra sergilenen) *Los Desastres de la Guerre* (Savaşın Felaketleri), Fransızların hâkimiyetine karşı patlak veren ayaklanmayı bastırmak üzere 1808'de İspanya'yı işgal eden Napoléon'un askerlerinin

işledikleri gaddarlıkları betimleyen bir şaheserdir. Goya'nın resimleri, izleyiciyi dehşet duygusuna iyice yaklaştırır. Resmin seyirlik olma özelliğinden gelen bütün tuzaklar ortadan kaldırılmıştır: Manzara bir atmosfer, bir karanlıktır ve ana hatları bile belirgin değildir. Savaş bir seyir malzemesi değildir. Ve Goya'nın baskı dizisinde de bir anlatı değildir: İşgalci askerlerin aşağılık sefilliğine ve onların müsebbibi oldukları dehşetengiz acılara yas tutan kısa açıklamalarla desteklenmiş olan her resim, diğerlerinden bağımsız olarak ayrı bir yerde durmaktadır. Hepsinin toplam, birikmiş etkisi ise tam bir yıkım tablosudur.

Savaşın Felaketleri'nde iğrenç zalimliklerin sergilenmesiyle hedeflenen, besbelli ki o görüntülere bakanları uyandırmak, sarsarak şok etmek ve derinden yaralamaktır. Goya'nın sanatı, Dostoyevski'ninki gibi, ahlâki duygular ve kederin tarihinde (eserlerinin derin, özgün, ilgi ve merak çeken niteliğiyle) bir dönüm noktasında duruyor görünmektedir. Goya'yla birlikte sanata, acıya duyarlılık açısından yeni bir standart gelmiştir. (Ve benzer duyguları hisseden sanatçılar için de yeni konular: örneğin, Goya'nın, bir inşaattan taşınan yaralı bir işçiyi çizdiği resminde göze çarpan türden.) Savaşın zalimliklerinin dökümü, izleyicinin duyarlılığına bir saldırı şeklinde tasarlanmıştır. Her resmin altındaki yazılı açıklayıcı ifadeler, resmin bıraktığı izlenime kışkırtıcı bir boyut katarlar. Resimler, her görüntü gibi, 'bakma'ya çıkarılmış bir davetiye iken, resimlerin altındaki yazılar çoğunlukla sadece bakmanın güçlüğü ve yetersizliği üzerinde dururlar. Bir ses -muhtemelen sanatçının sesi- izleyiciyi kızdırıp köşeye sıkıştırır: Bu resme bakmaya dayanabilir misiniz? Bir resmin başlığında açıkça

şu bildirilir: "Buna bakılamaz" *(No se puede mirar)*. Başka bir resim yazısı şunu söyler: "Bu kötüdür" *(Esto es malo)*. Başka bir resim yazısı anında kestirip atar: "Bu daha kötüdür" *(Esto es lo peor!)*. Bir başkası şöyle haykırır: "Barbarlar!" *(Bárbaros!)*. Bir başkası feryat eder: "Bu ne delilik!" *(Que locura!)*. Bir diğeri şöyledir: "Artık bu çok fazla!" *(Fuerte cosa es!)*. Bir başkası da der ki: "Niçin?" *(Por qué?)*.

Bir fotoğraf yazısının tarafsız ve bilgilendirici içerikte olması âdettendir (bir tarih, bir yer ve isimler yeterlidir). Birinci Dünya Savaşı'ndan (kameraların askeri istihbarat amacıyla geniş biçimde kullanıldığı ilk savaştan) kalma ve karşı saflara yaklaşıp düşman hakkında bilgi edinmeyi hedefleyen bir fotoğrafın altına "Bunun gerçekleşmesini bekleyemeyiz!" diye yazılması, ya da, çok sayıda kırığı gösteren bir röntgen filminin kenarına, "Hasta galiba topallıyor!" diye not düşülmesi akla getirilemez herhalde. Benzer şekilde, Goya'nın *Savaşın Felaketleri*'nde bir görüntünün altına "Ben bunu gördüm" *(Yo lo vi)*, bir başka resmin altına da "Bu gerçektir" *(Esto es lo verdadero)* diye yazması gibi, fotoğrafçının sesiyle fotoğraf adına, görüntünün gerçekliğine dair teminat veren bir üslûpla konuşmasına da gerek duyulmaz. Elbette fotoğrafçı o kesiti görmüştür. Herhangi bir tahrifat olmadığı sürece de bu gerçektir.

Sıradan, gündelik dilde, Goya'nınkiler gibi elden çıkmış resimler ile fotoğraflar arasındaki farklılık, sanatçılar çizim ve resim 'yaparken', fotoğrafçıların fotoğraf 'çektikleri' şeklindeki basmakalıp bir açıklamayla ifade edilir. Ancak fotoğrafik görüntü, bir kopya olduğu (yani, apayrı fotoğrafik kopyalardan kotarılmış bir kurgu olmadığı) öl-

çüde bile, olmuş olan bir şeyin saydam bir yansımasını veremez. O, her zaman için, birinin seçtiği bir görüntüdür; fotoğraf çekmek bir çerçeve çizmek, çerçeve çizmek de bazı şeyleri dışarıda bırakmaktır Dahası, resimlerle uzun uzun oynamak, dijital fotoğraf çağını ve bilgisayarda Photoshop programıyla yapılan manipülasyonları önceleyen bir tekniktir: Bir fotoğrafın tahrif edilmesi her zaman mümkün olmuştur. Bir boyama ya da çizim ise ancak, kendisine atfedilen sanatçıya ait olmadığının anlaşıldığı zaman sahte olarak değerlendirilir. Bir fotoğraf (ya da televizyon veya internette seyredebileceğiniz türden filme çekilmiş bir belge) de sadece, betimlediği iddia edilen manzara konusunda izleyiciyi aldattığı anlaşıldığı zaman sahte olarak değerlendirilir.

İspanya'daki Fransız askerlerinin hunharca işledikleri cinayetlerin tam resmedildiği gibi olmaması (diyelim, kurbanın resimdeki gibi bakmaması, ya da olayın bir ağacın yanında geçmemesi) *Savaşın Felaketleri*'ni değerden düşürmez. Goya'nın resimlerindeki manzaralar bir sentezdir. Resimler, gerçekte bu senteze *benzer* bir şeyler yaşandığı görüşünü yansıtırlar. Oysa, tek bir fotoğrafın ya da film karesinin iddiası, kameranın görüş açısının önünde meydana gelen şeyi tam olarak göstermektir. Bir fotoğraftan da herhangi bir duygu uyandırması değil, bir şeyi aynen göstermesi beklenir zaten. Fotoğrafların -elle çizilmiş resimlerden farklı olarak- kanıt sayılabilmelerinin nedeni de budur. Ancak onları neyin kanıtı saymak gerekir? Robert Capa'nın eserlerinden oluşan bir derlemede "Yere Düşen Asker" adıyla yer alan "Bir Cumhuriyetçi Askerin Ölümü" fotoğrafının, gösterdiği söylenen olguyu anlatmı-

yor olabileceği kuşkusu (bu resmin cephe hattının yakınındaki bir eğitim tatbikatında çekilmiş olabileceği şeklinde bir hipotez ortaya atılmıştır çünkü), savaş fotoğrafçılığıyla ilgili tartışmaların üzerinde bir hayalet gibi dolanmaya devam etmektedir. Anlaşılacağı üzere, konu fotoğraflara geldiğinde herkes çokbilmiş bir âlim kesilmektedir.

***

Savaşta katlanılan acıları sergileyen görüntüler artık o kadar yaygın bir şekilde elden ele dolaşmaktadır ki, yakın zamanlara kadar tanınmış fotoğrafçılardan, tam da bu tür kareler çekmelerinin bir beklentiye dönüştüğü kolayca unutulmaktadır. Tarihsel açıdan bakıldığında, fotoğrafçılar, savaşçılık mesleğinin ve bir savaşı başlatma ya da sürdürmenin tatmin edici yönlerinin en pozitif görüntülerini üretmişlerdir. Eğer hükümetler onların çabalarını örnek alsalardı, savaş fotoğrafçılığı -savaş şiirlerinin çoğu gibi- askerlerin fedakârlıklarına destek toplamakta mutlaka başarılı olurdu.

Gerçekten de, savaş fotoğrafçılığı, kariyerine böyle bir misyonla, böylesi bir yüz kızartıcı sicille başlamıştır. Savaş fotoğrafçılığının ortaya çıktığı ilk savaş Kırım Savaşı, ilk fotoğrafçı da (ki her kaynak tarafından ilk savaş fotoğrafçısı diye anılmıştır) 1855 yılının başlarında Prens Albert'in teşvikiyle Britanya hükümetince Kırım'a gönderilmiş olan, dolayısıyla savaşın 'resmi' fotoğrafçısı olmaktan öte bir sıfat taşımayan Roger Fenton'du. Bu olayda Britanya hükümeti, tanınmış bir profesyonel fotoğrafçıyı cepheye davet etme ihtiyacını duymuştu, çünkü, Kırım'a bir önceki yıl gönderilmiş Britanya askerlerinin başına gelen bek-

lenmedik riskler ve yoksunlukların, basında dehşet verici boyutlarda yer alması üzerine duruma müdahale etmek gerektiğini anlamış ve savaştan hoşnutsuzluğun artmasına karşı daha olumlu bir izlenim uyandırmayı amaçlamıştı.

Edmund Gosse da, on dokuzuncu yüzyıl ortalarında İngiltere'de geçirdiği çocukluk hatıralarını anlattığı kitabı *Father and Son*'da (Baba ve Oğul, 1907), Kırım Savaşı'nın, Plymouth Kardeşliği diye anılan evanjelik bir mezhebe bağlı, son derece sofu ve dünyevi dertlerden tamamen uzak yaşayan ailesinin hayatına bile nasıl nüfuz ettiğini şu sözlerle nakletmiştir:

> Rusya'ya karşı savaş ilan edilmesi, dışarıdaki hayatın ilk soluğunu getirdi bizim Calvinci manastıra. Annem babam daha önce hiç yapmadıkları bir şekilde o günün gazetesini satın aldılar ve nefis manzaralı yerlerdeki dehşet verici olayların haberlerini okudular; sonra babamla birlikte haritaya baktık ve aramızda tatlı sert bir tartışma çıktı.

Savaş en karşı konulmaz (ve göz alıcı) haberdi ve hâlâ da öyledir. (Buna şimdi, savaşın yerine gözünü diken 'uluslararası spor karşılaşmaları'nın yanı sıra, diye eklemek gerekir sanırım.) Ancak bu savaş, sırf bir haber olmanın ötesinde bir öneme sahipti. Aynı zamanda, kötü haberdi çünkü. O gün Gosse'un anne babasının dayanamayıp aldıkları ve büyük bir merakla okudukları ciddi, resimsiz Londra gazetesi *The Times*, savaşın sürüncemede kalmasının, dolayısıyla çok sayıda Britanyalı askerin canına mal olmasının sorumluluğunu beceriksizliklerine yük-

lediği askeri yöneticilere ağır bir dille saldırmaktaydı. Fiilen savaşmaktan başka nedenlerle hayatını kaybeden askerlerin sayısı akıl almaz boyutlardaydı (22 bin kişi hastalıklar yüzünden ölürken, binlercesi de uzun Rus kışında iyice uzayan Sivastopol kuşatması sırasında buz gibi havalarda donmaktan dolayı çeşitli uzuvlarını kaybetmişlerdi) ve askeri seferlerden birçoğu felaketle sonuçlanmıştı. İlk savaş fotoğrafçısı Roger Fenton, çekeceği fotoğrafların daha az saygın ve daha eleştirel nitelikteki bir haftalık gazete olan *The Illustrated London News*'da yayınlanması, daha sonra -memlekete geri döndüğünde- bu resimlerin bir galeride sergilenmesi ve kitap olarak yayımlanarak pazarlanması karşılığında bir sözleşme yaptıktan sonra, dört aylığına Kırım'a vardığında mevsim hâlâ kıştı.

Savaş Bakanlığı'ndan ölülerin, sakat kalanların ya da hasta askerlerin fotoğraflarını çekmemesi talimatını almış ve henüz hantal aletlerle yürütülen teknolojik düzey yüzünden, zaten başka görüntüleri fotoğraflaması mümkün olmayan Fenton, savaşı 'tamamen erkeklerin katıldığı vakarlı bir serüven' diye yorumlamanın derdindeydi. Yine, her resmin karanlık odada ayrı bir kimyasal hazırlık işlemine tabi tutulması gerektiğinden ve on beş saniye süren pozlama süresinin uzunluğundan dolayı Fenton, Britanyalı subayların fotoğraflarını açık havada sohbet esnasında, sıradan askerlerinkini de, ancak yanında ayakta durmalarını veya hep birlikte oturmalarını, arkasından kendi talimatlarına uymalarını ve makine çalışıyorken kımıldamamalarını istedikten sonra, topların üstüne eğilirken çekebilmişti. Onun resimleri, cephe hattının gerisindeki askerlik hayatının canlı tablolarıdır; savaş (hareket, düzen-

sizlik, dram) ise kameranın menzilinin dışında kalmıştır. Fenton'un Kırım'da çektiği ve iyi şeyleri belgeleme çabasının dışına çıkan tek fotoğrafı, "Ölümün Gölgesi Vadisi" adını verdiğidir; bu resmin başlığı, Mezmurlar'daki tesellileri ya da bir önceki Ekim ayında yaşanan felaketi, altı yüz Britanyalı askerin Balaklava'nın üstündeki ovada (Tennyson, "Hafif Süvari Tugayının Hücumu" başlıklı anıtsal şiirinde 'ölüm vadisi' diye adlandırmıştı burasını) pusuya düşürüldüğü olayı andırmaktadır. Fenton'un unutulmaz fotoğrafı, olmayan bir şeyin, ölüsüz ölümün portresidir. Üstelik bu, çorak bir ovadan uzakta bir boşluğa doğru kıvrılan, kayalar ve güllelerle kaplı, geniş, tekerlek izlerinin belli olduğu bir yolu göstermesine rağmen, onun çektiği fotoğraflar arasında, bir mizansen şeklinde tasarlamaya ihtiyaç duymaması gerektiği tek örnektir.

Savaşın bitiminden sonraki ölüm ve yıkım görüntüleriyle ilgili daha cesur (verilen kayıplardan ziyade, Britanya'nın askeri kudretinin korku ve dehşet salarak uygulamaya geçirilişine işaret eden) bir seçki, Kırım Savaşı'na gitmiş başka bir fotoğrafçıdan gelmişti. Sonradan uyrukluğa kabul edilmiş bir İngiliz olan Felice Beato (o Venedik'te doğmuştu), birden çok savaş gören ilk fotoğrafçıydı: 1855'de Kırım'da bulunmanın yanı sıra, 1857-1858'de Sepoy İsyanı'nı (Britanyalıların 'Hint Ayaklanması' dedikleri olayı), 1860'da Çin'deki İkinci Afyon Savaşı'nı ve 1885'te Sudan'daki sömürge savaşlarını izlemişti. Fenton'un İngiltere açısından pek de hayırlı sonuçlanmamış bir savaşla ilgili yatıştırıcı görüntülerini çekmesinden üç yıl sonra Beato, Britanya ordusunun Hindistan'ın yönetimini elinde tuttuğu dönemlerde kendisine yönelik ilk

önemli meydan okuyuşu temsil eden yerli askerlerin ayaklanmasını sert bir şekilde bastırmasını göklere çıkarıyordu. Beato'nun, Britanya'nın bombardımanlarıyla yerle bir edilmiş olan Lucknow'da Sikandarbagh Sarayı'nda çektiği tüyler ürpertici fotoğraf, asilerin kemikleriyle dolup taşan bir avluyu göstermekteydi.

Bir savaşı belgelemeye yönelik ilk tam kapsamlı girişim ise birkaç yıl sonra, Amerikan İç Savaşı sırasında, Başkan Lincoln'ün çeşitli resmi fotoğraflarını da çekmiş olan Mathew Brady'nin başında bulunduğu bir Kuzeyli fotoğrafçılar firması tarafından gerçekleştirilecekti. Brady şirketinin savaş resimleri (ki bunların çoğu -firmanın sahibi fotoğrafların kendisine ait olduğunu iddia etmesine rağmen- Gardner ve Timothy O'Sullivan tarafından çekilmişti), subayların ve piyadelerin kaldığı ordugâhlar, savaşın güzergâhındaki kasabalar, kağnılarla itilen ağır toplar, muharebe alanlarına asker ve cephane taşıyan gemiler ve bunların yanı sıra, hakkında en fazla konuşulan, Gettysburg ve Antietam'ın güllelerle dövülmüş topraklarında yatan ölü Birlik ve Konfederasyon askerleri gibi bilinen temaları ve dramları yansıtmaktaydı. Savaş alanına girmenin Brady ve ekibine bizzat Lincoln tarafından tanınmış bir imtiyaz olduğunu bir kenara bırakırsak, Fenton örneğinde olduğu gibi bu fotoğrafçılara kesin talimatlar verilmiş değildi. Onların statüsü -girişimcilik ve serbest çalışma dürtülerinin önünü açan hükümet desteğiyle birlikte- daha Amerikanvari bir tarzda belirlenmişti.

Askerlerin acımasızca katledilişlerini sergileyen resimleri mazur göstermeye (ve böylece bir tabuyu ilk defa açıkça yıkmaya) yönelik ilk açıklama da, fotoğrafın göre-

vinin 'kaydetmek' olduğu şeklinde yapılmıştı. Bu doğrultuda, Brady'ye atfedilen bir söz vardır: "Kamera, tarihin gözüdür." Dolayısıyla, çekiciliğin ötesinde, bir hakikat olarak başvurulan tarihe, daha fazla dikkat gerektiren ve gerçekçilik diye bilinen alanlara ilişkin belli bir yaklaşım biçiminin (ki bu yaklaşımın savunucularının sayısı, romancılar arasında fotoğrafçılara kıyasla daha fazla artacaktı) prestijinin yükselişiyle ayrı bir güç kazandırılmaktaydı.* Gerçekçilik adına, hoş olmayan şeylerin, katı gerçeklerin gösterilmesine izin verilmişti (gerekli görülmüştü). Böylesi resimler ayrıca, Gardner'ın O'Sullivan'ın yere serilmiş Konfederasyon askerlerini çektiği resmine eklenen metinde belirttiği gibi, "şaşaalı gösterilişine zıt biçimde savaşın gerçekliği ve katı dehşeti"ni yansıtan "faydalı bir ahlâk" duygusu aşılamaktaydı. Nitekim, gerek kendisinin gerekse diğer Brady fotoğrafçılarının çektiği resimlerden oluşan ve Gardner'ın savaştan hemen sonra yayınladığı albümde, izleyici bu katılıkla, doğrudan acı içinde kıvranan askerlerin ıstıraplı yüzlerine baktıran manzaralarla karşı karşıya getiriliyordu. (Gardner, Brady'den

*) Muharebe alanında yatan vahşice öldürülmüş askerlerin fotoğraflarındaki ürkütücü gerçekçilik, her şeye pekâlâ bu askerler içinde yer alabilecek birinin sersemlemiş, korkuya kapılmış bilinciyle bakılan *The Red Badge of Courage*'da dramatize edilmektedir. Stephen Crane'in insanın içine işlercesine görsel bir anlatıma sahip, tek-sesli savaş-karşıtı romanı (1895'te, savaşın bitiminden otuz yıl sonra yayınlanmıştı; Crane de 1871'de doğmuştu), Walt Whitman'ın savaşın 'kanlı yüzü'nü çağdaş, çok katlı bir bakışla ele alışından uzun, basitleştirici bir duygusal mesafededir. Whitman'ın 1865'te yayınladığı (ve daha sonra *Çimen Yaprakları*'na katılan) şiir kitabı *Trampet Sesleri*'nde, birçok ses konuşmaya çağrılır. Whitman, kardeş katilliğiyle özdeşleştirdiği bu savaştan asla coşkuyla söz etmemesine ve iki tarafın da çektiği acılardan dolayı derin bir kedere kapılmasına rağmen, savaşın destansı ve kahramansı müziğine kulak vermemezlik edememiştir. Her ne kadar kendine özgü bir duyarlılık, karmaşıklık ve amatörlükle de olsa, kulağı onu ister istemez cepheye taşıyordu çünkü.

1863'te ayrılmıştı.) "İşte ürkütücü ayrıntılar! Onlara bakarak, ülkemizin başına yeni bir bela gelmesini önlemeye katkıda bulunalım." Gelgelelim, *Gardner's Photographic Sketch Book of the War* (1866) kitabındaki en ölümsüz resimlerinde gözlenen açıksözlülük, Gardner'ın ve meslektaşlarının konu olarak seçtikleri nesneleri gördükleri haliyle fotoğrafladıkları anlamına da gelmiyordu. Fotoğraf çekmek bir kare oluşturmak (canlı malzemeler söz konusu olduğundaysa, poz verdirmek) demekti ve resmin nesnesi hareketsiz kalmış ya da kımıltısız diye resimdeki öğeleri düzenleme arzusu kaybolmuyordu.

İlk savaş fotoğraflarının kanonu sayılan görüntülerin pek çoğunun kasten tasarlandığının, ya da malzemeleriyle oynandığının sonradan anlaşılması şaşırtıcı olmasa gerektir. Örneğin Fenton, atla çekilen karanlık odasıyla birlikte Sivastopol yakınlarındaki gülle yağmuruna tutulmuş vadiye vardıktan sonra, aynı üç ayaklı makinesiyle iki çekim yapmıştı: "Ölümün Gölgesi Vadisi" adını vereceği ünlü fotoğrafının ilk versiyonunda (bu başlığı koymasına rağmen, Hafif Süvari Tugayı'nın uğursuz kaderinin çizildiği yer burası *değildi*), gülleler yolun sol tarafına yığılıydı, fakat (o zamandan beri durmadan basılan ve çoğaltılan) ikinci pozu çekmeden önce güllelerin yola dağıtılmasını bizzat kendisi denetlemişti. Gerçekte bir sürü insanın öldüğü, artık ıssız bir yerin resmi olan Beato'nun harabeye dönmüş Sikandarbagh Sarayı fotoğrafı, malzemesinin daha inceden inceye düzenlenmesini gerektiriyordu ve savaştaki dehşetin ilk fotoğrafik temsillerinden biriydi. Saldırı Kasım 1857'de gerçekleşmiş, ondan hemen sonra, zafer sarhoşluğu içindeki Britanyalı askerler ile mahalli Hint

birlikleri sarayın bütün odalarını tek tek dolaşarak, Sepoy'u savunanlardan sağ kalıp esir düşen 1,800 kişiyi süngüden geçirmişler ve ölülerin cesetlerini üst üste bir avluya yığmışlardı; kıyımın geri kalan işini akbabalar ve köpekler tamamlayacaktı. Mart ya da Nisan 1858'de çektiği fotoğrafta Beato, bu yıkım tablosunu tek bir mezarın görünmediği bir yerde kurgulamış, bazı yerlileri arka planda göze çarpan iki direkte sallandırırken, insan kemiklerini de avlunun orasına burasına dağıtmıştı.

Bunlar hiç değilse eski kemiklerdi. Brady'nin fotoğraf ekibinin Gettysburg'da son anlarda ölenlerin bazılarının yerini değiştirdikleri ve resim çekerken manzarayı yeniden düzenledikleri artık bilinmektedir: Örneğin, "Bir Asi Keskin Nişancının Yurdu, Gettysburg" başlığı verilen fotoğraf, aslında savaş alanında düştüğü yerden alınarak daha fotojenik bir mekâna, kayalardan bir barikatla kuşatılmış birkaç taş blokla kıyıda bir girintiye taşınmış olan ve Gardner'ın cesedin yanında, barikata yasladığı sahte tüfeğiyle ölü bir Konfederasyon askerini göstermektedir. (Fakat iyice incelendiğinde, silahın, bir keskin nişancının kullanacağı türden özel bir tüfek değil, sıradan piyade erine verilecek cinste bir tüfek olduğu anlaşılmaktaydı; Gardner ya iki silah arasındaki ayrımı bilmiyordu, ya da bu ayrıntıya hiç dikkat etmemişti.) Burada gözlenen tuhaflık, geçmişe ait ikonik değerdeki haber fotoğraflarının -İkinci Dünya Savaşı'nın en çok akılda kalan resimlerinin bazıları dahil olmak üzere- önemli bir kısmının düzmece olması değildir. Tuhaf olan, bizim onların kasten tasarlandıklarını öğrenince hayrete düşmemiz ve böyle her olayda derin bir hayal kırıklığına uğramamızdır.

Poz olarak hazırlanarak çekildiklerini öğrenince özellikle hayal kırıklığına uğradığımız fotoğraflar, diğer öğeler bir yana, aşkı ve ölümü doruğa çıkaran mahrem ânları kaydettiği düşünülen fotoğraflardır. "Bir Cumhuriyetçi Askerin Ölümü"nün vurucu olan özelliği, onun gerçek bir ânı temsil etmesi, o ânın tesadüfen yakalanmasıdır; yere düşmekte olan askerin Capa'nın kamerası için tasarlanmış özel bir poz olduğu anlaşıldığı takdirde bütün değerini kaybedeceği açıkça ortadadır. Robert Doisneau da, 1950'de *Life* dergisi için çektiği, Paris'te Hôtel de Ville'in yakınındaki kaldırımda öpüşen genç bir çiftin fotoğrafının en doğal haliyle yakalanmış bir enstantane fotoğrafı olduğunu kesin bir dille iddia etmemiştir hiçbir zaman. Yine de, kırk yılı aşkın bir süre sonra o resmin ateşli bir öpüşme sahnesi için Doisneau tarafından bir günlüğüne tutulan genç bir kadın ile genç bir erkek olduğunun açığa çıkması, kalplerinde romantik aşk ve romantik Paris imgelerine aziz bir yer ayırmış insanlarda yoğun bir keder duygusu uyandırmıştır. Biz her zaman, fotoğrafçının aşk ve ölüm evinde bir casus olmasını, fotoğrafı çekilenlerin de kameranın farkında olmamalarını, 'kendilerini bırakmış, en doğal halleriyle' kalmalarını arzu ederiz. Fotoğraf sanatının ne olduğu ve ne olabileceği konusundaki hiçbir derinlikli yaklaşım, uyanık bir fotoğrafçının bir hareketin/eylemin ortasında yakaladığı beklenmedik bir ânın resminin verdiği tatmin olma duygusunu zayıflatamaz.

Diğer taraftan, biz sadece fotoğrafçının makinesinin kurulu, tam doğru anda olay yerinin çok yakınında bulunuyor olması dolayısıyla, çekilen fotoğrafları sahici sayacak olursak, çok az sayıda zafer fotoğrafı bu niteliğini hak

eden bir sınıfa girecektir. Benzer doğrultuda, bir muharebenin sonuna gelinirken bir tepeye bayrak dikilmesi eylemini ele alalım. 23 Şubat 1945'te Iwo Jima'ya Amerikan bayrağının çekilmesini gösteren ünlü fotoğrafın, Joe Rosenthal adındaki bir Associated Press fotoğrafçısının, Suribachi Tepesi'nin ele geçirilmesini takiben, sabahki bayrak çekme töreninden aşırarak, aynı gün içinde daha sonraki bir zamanda ve daha büyük bir bayrakla meydana getirdiği bir 'kurgu' olduğu sonradan anlaşılmıştır. 2 Mayıs 1945'te Sovyet savaş fotoğrafçısı Yevgeni Khaldei'nin, Berlin yanmaya devam ederken Reichstag'ın tepesine Kızıl bayrak çeken Rus askerlerini gösteren ve aynı derecede ikonik değerdeki zafer fotoğrafının arkasındaki hikâye de, bu mizansenin kamera için özel olarak tasarlanmış olduğudur. 1940'da Almanların Londra'ya düzenledikleri yıldırım taarruz sırasında çekilen ve yine durmadan basılan ünlü fotoğrafın hikâyesi ise daha karmaşıktır, çünkü bu fotoğrafı çeken kişinin kimliği ve dolayısıyla o resmin hangi koşullarda çekildiği hiç bilinmemektedir. Bu resimde, Holland House'un tamamen tahrip olmuş, çatısız kütüphanesinin eksik bir duvarının yanında, mucizevi biçimde zarar görmeden kalmış kitap raflarıyla dolu iki duvarın önünde birbirlerinden belli uzaklıklarda molozlar üstünde duran üç adam görülmektedir. Adamlardan biri gözünü kitaplara dikmiş, diğeri ise parmağını raftan çekmek üzere olduğu bir kitabın sırtına geçirmişken, bir diğeri de elinde tuttuğu bir kitabı okumaktadır –bir yönetmenin elinden çıktığı düşünülebilecek derecede mükemmel hazırlanmış bir tablo. Bu resmin, bir hava saldırısının ardından Kensington'da köşe bucağı kolaçan eden ve o gör-

kemli Jakoben malikânesinin kütüphanesinin dışarıdan görülecek derecede yıkıldığını keşfeden bir fotoğrafçı tarafından, oraya üç adam getirerek soğukkanlılıklarını bozmadan kitapları karıştırsınlar diye sıfırdan tasarlanarak çekilmediğini, tam tersine, tesadüfen rastladıkları harabeye çevrilmiş bir malikânede kitap meraklarını gidermeye çalışan üç adama ait doğal bir resim olduğunu ve fotoğrafçının daha isabetli bir poz almak için adamların yerlerini birazcık olsun değiştirmelerini istemeye bile gerek duymadığını düşünmek gerçekten çok sevindirici bir durumdur. Yalnız her iki seçenekte de fotoğrafçı, şimdilerde kaybolmuş bir ideal olan ulusal metanet ve kendine hakim olma becerisinin yüceltilen bir hali olarak, o dönemin cazibesi ve çekiciliğini korumuş olacaktır. Tabii, kasten tasarlanarak çekilmiş birçok fotoğrafın, tarihsel kanıtların çoğu gibi her ne kadar saf bir nitelik taşımasa da, zaman içerisinde tarihsel bir kanıta dönüştüğü herkesçe bilinen bir gerçektir.

Vietnam Savaşı'ndan itibaren ise, ünlü fotoğrafların hiç birinin düzmece olmadığı hemen hemen kesindir. Ve bu, söz konusu görüntülerin moral etkisi bakımından temel önemdedir. Vietnam Savaşı'nda 1972'de Huynh Cong Ut'un çektiği ve ana yola atılan Amerikan napalmlerinden kaçarken acı içinde feryat eden bir köyün çocuklarını gösteren ünlü dehşet fotoğrafı, poz verdirilerek çekilmesi mümkün olmayan fotoğraflar kategorisine aittir. Aynı saptama, o zamandan beri en çok fotoğraf çekilen savaşlardan kalma ünlü kareler için de geçerlidir. Vietnam Savaşı'ndan itibaren tasarlanarak çekilmiş savaş fotoğraflarının sayısının çok az düzeyde kalması, fotoğrafçıların ga-

zetecilik dürüstlüğü bakımından daha üst bir standarda ulaştıklarını akla getirmektedir. Yine de bu meselede getirilen açıklamaların bir boyutunun, Vietnam'da televizyonun savaş görüntülerini aktarmanın belirleyici vasıtası *(medium)* haline gelmesinden ve elinde Leica'sı ya da Nikon'uyla, zamanının çoğunu görünmez yerlerde geçiren cesur, yalnız fotoğrafçıların artık TV ekipleriyle rekabet etmek ve televizyoncuların yanı başlarında olmasına katlanmak zorunda kalmasından kaynaklandığına değinmek gerekir: Savaşa tanıklık etmek artık yalnız başına girişilen bir macera olmaktan çıkmıştır. Teknik açıdan bakıldığında, çekilen resimleri tahrif etme ya da elektronik yollarla değiştirip orasıyla burasıyla oynama imkânları her zamankinden daha fazla, hatta sınırsız ölçülerdedir. Ancak düzmece dramatik haber resimleri uydurma ve onları özel olarak tasarlayarak kameraya alma pratiği, yine de kayıp bir sanat haline gelme yolunda ilerliyor görünmektedir.

DÖRT

Bir ölümü gerçekleştiği ânda yakalamak ve onun mumyalanmış gibi her daim hatırlanmasını sağlamak, ancak kameraların yapabileceği bir şeydir; nitekim, fotoğrafçıların ölümün resmini, dışarıda, gerçekleştiği ânda belgeledikleri kareler savaş fotoğraflarının en ünlü ve en fazla çoğaltılarak basılan örnekleri arasında yer alırlar. Eddie Adams'ın Şubat 1968'te çektiği, Güney Vietnam polis teşkilatının şefi Tuğgeneral Nguyen Ngoc Loan'ın, Saygon'daki bir sokakta, Vietkong'lu bir zanlıyı başından vurarak öldürdüğü ânı gösteren resmin işaret ettiği gerçeklik konusunda hiçbir kuşku duyulamaz. Yine de bu, elleri arkasından bağlı haldeki esiri önüne katmış, gazetecilerin toplandığı sokağa

götüren General Loan tarafından kasten tasarlanmış bir sahneydi; eğer o âna tanıklık edecek hiç kimse olmayacağını bilseydi, general o infazı hemen oracıkta, hem de tetiği kendisi çekerek gerçekleştirmeye muhtemelen gerek görmezdi. Esirinin gerisinde, onun arkasındaki kameraların, kendi profili ile Vietkong'lunun yüzünü görebileceği bir yerde duran General Loan, silahını çok dibinden hedefinin kafasına doğrultmuştu. Eddie Adams'ın çektiği resim, tam merminin ateşlendiği ânı göstermektedir; suratındaki kasları gerilmiş ve buruşmuş bir şekilde ölen adam, henüz yere düşmeye başlamamıştır. İzleyiciye gelince, bu resimle karşılaşanlar, fotoğrafın çekilişinin üstünden yıllar geçmiş olmasına rağmen, ... evet, bu yüzlere uzun uzun bakabilmekte, ama yine de onlardaki esrarın içyüzüne varamamakta ve böylesine bir ortak-tanıklığın ne denli çirkince bir deneyim olduğunu akıllarına bile getirmemektedirler.

Daha alt üst edici olan durum, bu vesileyle, ölüme mahkûm edildiklerini bilen insanlara bakma fırsatının ortaya çıkmasıdır:* 1975 ile 1979 yılları arasında, Pnom Penh'in kenar mahallelerinden Tuol Sleng'de eskiden lise olarak kullanılan, ya 'entelektüel' ya da 'karşı-devrimci' yaftası yapıştırılmış 14 bini aşkın Kamboçyalının öldürüldüğü yer olan gizli bir hapishanede çekilen altı bin fotoğrafın bulunması (kurbanların istisnasız hepsini idam edilmeden önce fotoğraflarını çekmek üzere tek tek bir sandalyeye oturtan Kızıl Kmerlerin sicil memurlarının lütfû olan bu vahşetin belgelenmesi) buna bir örnektir.* Bu re-

*) Siyasi tutukluların ve sözde karşı-devrimcilerin idam edilmeden hemen önce fotoğraflarının çekilmesi, gizli servis NKVD'nin yakın zamanlarda açılmış Baltık ve Ukrayna arşivleriyle Lubyanka'daki merkez arşivlerinde bulunan dosyalarında yapılan araştırmaların ortaya koyduğu üzere, 1930'lu ve 1940'lı yıllarda Sovyetler Birliği'nde de yaygın bir uygulamaydı.

simlerden bir seçki olarak hazırlanan ve *The Killing Fields* (Ölüm Tarlaları) başlığını taşıyan kitap, onyıllar sonra, idam edilmeden önce kameraya (dolayısıyla, bize) bakan o yüzlere tekrar bakmamızı sağlamaktadır. Yine, Capa'nın çok yakın bir mesafeden çektiği o resim için ortaya atılan iddialara inanacak olursak, İspanyol Cumhuriyetçi asker yeni ölmüştür: Biz, siyah-beyaz bir figürden, bir beden ve bir baştan, asker düşerken kameradan yayılan bir enerjiden başka bir şey göremeyiz artık. Aynı şekilde, içlerinde çok sayıda çocuk dahil olmak üzere, idam edilmeden önce sadece birkaç metre uzaklıktan, genellikle bedenlerinin üst yarısı resimde görünecek şekilde fotoğrafları çekilen her yaştan Kamboçyalı erkekler ve kadınlar (tıpkı, Apollo'nun bıçağının sonsuza dek inmek üzere olduğu ânı resimleyen Titian'ın "Marsyas'ın Derisinin Yüzülmesi"inde olduğu gibi) sonsuza dek ölümün yüzüne bakmaya, sonsuza dek katledilmeye, sonsuza dek yanılmaya hapsolmuşlardır. Ve izleyici, kameranın arkasındaki uşakla aynı pozisyondadır; kesinlikle iğrenç bir deneyimdir bu. O hapishane fotoğrafçısının ismi artık biliniyor (Nhem Ein) ve adı aktarılabilir. Fakat onun, şaşkınlıktan afallamış yüzleri, bir deri bir kemik kalmış gövdeleri, gömleklerinin üstüne iğnelenmiş sayı etiketleriyle fotoğrafını çektiği kişiler, sonsuza değin bir yığın, bir yekûn olarak kalmışlardır: meçhul kurbanlar.

Zaten onların isimleri belli olsaydı bile, 'bizim' gözümüzde hep meçhul kişiler olarak kalacaklardı. Virginia Woolf, kendisine postayla gönderilen fotoğraflardan birisinin, ölü bir domuzun gövdesinden ayırt edilemeyecek derecede şekli bozulmuş bir adam ya da kadının cesedini gösterdiğine işaret ettiğinde, savaşın caniliğinin kapsamı-

nın bireyler olarak -hatta bir tür olarak- insanın tam da kendi ayırt edici özelliklerini yok ettiği görüşünü dile getirmiştir. İşte bu saptama, uzaktan görüldüğünde -yani, bir görüntü olarak bakıldığında- savaşın neye benzediğini göstermektedir bize.

Kurbanlar, kedere boğulmuş akrabalar, haberleri izleyen kitle; bu insanların hepsi, özgül konumlarına bağlı olarak, savaşa ya çok yakındırlar ya da savaşla aralarında belli bir mesafe vardır. Savaşla ilgili, felaketin mağduru olarak yaralanmış bedenlerle ilgili en dolaysız izlenimler, savaşa en yabancı, dolayısıyla tanınma ihtimali en az görünen kişilere ilişkindir. Fotoğrafçının, kamerasını memleketine dönmeye yaklaşmış kişilere çevirdiğinde, nedense daha ihtiyatlı olması beklenmektedir.

Ekim 1862'de, Antietam muharebesinden bir ay sonra, Gardner ve O'Sullivan'ın çektiği fotoğraflar Brady's Manhattan galerisinde sergilendiğinde, *The New York Times*'da şöyle bir yorum yazısı çıkmıştı:

> Broadway'i dolduran canlılar, anlaşılan, Antietam'daki Ölüler'e çok az ilgi duyuyorlar, ancak biz onları, aynı işlek caddelerde cepheden yeni dönmüş, kaldırım boyunca uzanan henüz kanı kurumamış cesetlerin yanından aylak adımlarla yürüyüp giderlerken canlandırabiliriz gözümüzün önünde. Yapacakları şey, en fazla kan bulaşmasın diye eteklerini yukarı toplayıp, yürürken bastıkları yere dikkat etmek olurdu...

Bir savaştan sağ kurtulanların bizzat çektiklerinin dışındaki ıstıraplara vicdanları nasır bağlamışçasına kayıtsız kaldıkları şeklindeki suçlamalara katılması, bu gazete-

ciyi, fotoğrafın dolaysız etki gücü konusunda kararlılıkla görüş bildirmekten alıkoymayacaktı yine de:

> Muharebe meydanındaki ölüler rüyalarımızda bile çok ender ziyaret ederler bizi. Kahvaltıda sabah gazetesini açtığımızda ölü listelerini görürüz, ama keyif kahvemizi yudumladıkça bu ölümlerin hatırlattığı her şey aklımızdan usul usul çıkıp gider. Ne var ki Bay Brady, savaşın korkunç gerçekliği ve ciddiliğini açıkça kavramış durumda. O, bedenleri oturma odamıza taşımayı, kapımızın önündeki avluya ya da sokağa getirmeyi başaramamışsa bile, ona çok yakın bir şey yapmış durumda... Bu resimlerde korkunç bir belirsizlik var. Ancak büyüteçle baktığımızda katliamın boyutları gözlerimizin önüne seriliyor. Resimlerin üzerine eğilen kadınlardan biri, baktığı bedenlerin donuk, cansız hatlarında, canavar gibi ağzını açmış siperlerde kendini feda etmeye hazır kocasını, oğlunu ya da erkek kardeşini tanıdığı zaman, artık o galeride bulunmaya katlanmak hakikaten çok zor.

Buradaki hayranlık duygusu, resimlerin ölülerin kadın akrabalarına verebileceği acıdan dolayı duyulan hayal kırıklığıyla karışmaktadır. Kamera izleyiciyi olaya yaklaştırmakta, hatta fazlasıyla yaklaştırmaktadır; bir büyütecin iyice belirginleştirdiği (ne de olsa bu, çift mercekli bir hikâyedir) resimlerdeki 'korkunç belirsizlik' gereksiz ama acı bilgiyi olduğu haliyle ileten bir işlev görmektedir. Yine de *New York Times* muhabiri, görüntünün katlanılamaz gerçekliğine sinirlendiğini açıkça belli eden bir üslûpla yorum yaparken, basit sözcüklerin dile getirdiği melodrama ('canavar gibi ağzını açmış siperler'de kendini feda et-

meye hazır 'üstünden kan damlayan bedenler') direnememiştir.

Kameralar çağında gerçekliğe yönelik yeni talepler söz konusudur. Gerçek olan şeyin yeterince korkutucu olmayabileceği düşünülürse, bu izlenimin pekiştirilmesi, hatta daha inandırıcı biçimde yeniden kurgulanması gerekebilir. Mesela, bir muharebeyle (1898 İspanyol-Amerikan savaşında Küba'da San Juan Hill Muharebesi diye ünlenen olayla) ilgili olarak hazırlanmış ilk haber-film, aslında Albay Theodore Roosevelt ile onun gönüllü süvariler birliği Rough Riders'ın, olayın gerçekleşmesinden kısa süre sonra Vitagraph kameramanları için tasarlanmış bir çalışmadır ve tepenin üstünde yapılan çekim daha sonra yeterince dramatik bulunmamıştır. Bir başka talep: Görüntüler çok korkunç olabilir ve (gerektiği ölçüde perdelenmeden kendi ölülerimizi gösteren resimlerde olduğu gibi) kamu çıkarları ya da yurtseverlik adına basılması ya da yayınlanmasının engellenmesi gerekebilir. Ölüleri teşhir etmek, her şeyden önce düşmanın yaptığı veya yapacağı şeydir. Boer Savaşı'nda (1899-1902), Ocak 1900'de Spion Knop'da kazandıkları zaferin ardından Boerler, ölü Britanya askerleriyle ilgili dehşet verici bir resmin birliklere dağıtılıp elden ele dolaştırılmasının kendi askerlerinin moralini yükselteceğini düşünmüşlerdi. Britanya ordusunun uğradığı ve 1,300 askerinin canına mal olmuş bozgundan on gün sonra meçhul bir Boer fotoğrafçı tarafından çekilen bu resim, hiçbir şeye saygısı kalmamış bir fütursuzlukla, gömülmemiş cesetlerle tıka basa dolu olan uzun, alçak bir siperi gösterir bize. Bu resmin özellikle mütecaviz nitelik taşıyan yanı, herhangi bir manzaraya dair başka bir kesitin

olmamasıdır. Üst üste yığılmış, kolu bacağı birbirine karışmış cesetlerle dolu siper, fotoğrafın içerdiği bütün alanı doldurmuştur. Britanyalıların, Boerlerin bu aşağılıkça davranışlarını duyunca kapıldıkları öfke -aşağıdaki haberde olduğu gibi ölçülü bir dille ifade edilmeye çalışılsa da- hakikaten inanılmaz derecede keskindi: "Böylesi resimlerin kamuya sunulması," diye bildiriyordu *Amateur Photographer* dergisi, "hiçbir yararlı amaca hizmet etmez, sadece ve sadece insan doğasının habis tarafını açığa vurur."

Sansür her zaman vardı tabii, fakat o sıralarda ve uzunca bir süredir her şey generallerin ve devlet başkanlarının keyfine kalmıştı. Cephedeki basın fotoğrafçılığına ilk bilinçli yasak Birinci Dünya Savaşı'nda konmuştu; hem Almanların hem de Fransızların yüksek komuta merkezleri, yalnızca birkaç seçme askeri fotoğrafçının fiili çarpışmaların yakın bölgelerine girmesine izin veriyorlardı. (Britanya Genelkurmayı'nın basına uyguladığı sansür onlarınkine kıyasla biraz daha esnekti.) Kaldı ki, şok edici nitelikteki fotoğrafların ülke içinde kamuoyunu ne kadar derinden sarsabileceğini kavramak için de aradan elli yılın daha geçmesi -ve savaş haberlerinin ilk defa televizyonda verilmesiyle birlikte sansürün fiilen gevşemesinin beklenmesi- gerekecekti. Vietnam Savaşı döneminde, savaş fotoğrafçılığı, mesleğin doğası gereği savaşın bir eleştirisine dönmüştü. Bu durum tabii bazı fiili sonuçlara yol açacaktı: Kitle iletişim araçlarının anaakımı oluşturan kesimi, artık, bırakın savaşın sürdürülmesine karşı yaygın bir propaganda kampanyası açmayı, insanları uğruna seferber edildikleri davalar konusunda huzursuz etmekten bile

uzak durmaktadır.

O zamanlardan beri sansürün (ordunun dayattığı sansürün yanı sıra en kapsamlı türüyle sansür, yani oto-sansürün) gerekliliğini ileri süren geniş ve etkili bir kesim ortaya çıkmıştır. Britanya'nın Nisan 1982'de Falkland Adaları'na düzenlediği askeri harekâtın başlarında Margaret Thatcher hükümeti, yalnızca iki fotoğrafçı-gazetecinin bölgeye girmesine izin vermişti (ki, bu izni alamayanlar içinde, usta savaş fotoğrafçısı Don McCullin de vardı) ve buna bağlı olarak, Mayıs ayında adaların yeniden ele geçirilmesinden önce Londra'ya sadece üç kutu film ulaşabilmişti. Kırım Savaşı'nda beri Britanya'nın herhangi bir askeri operasyonuyla ilgili haberlerde bu ölçüde ağır kısıtlamalarla asla karşılaşılmış değildi. Öyle ki, Amerikalı yetkililer bile, kendi yurt dışı serüvenleriyle ilgili haberlerin geçilmesinde Thatcher'ın dayattığı ölçüde sıkı bir denetim uygulamakta oldukça zorlanacaklardı. Amerikan ordusunun 1991'deki Körfez Savaşı'nda benimsediği seçenek, bir tekno-savaşın görüntülerini sunmak şeklindeydi: atılan füzelerin ve güllelerin havada bıraktığı ince çizgiler ve ölen insanların üstüne asılmış gökyüzü (Amerika'nın düşman karşısındaki mutlak askeri üstünlüğünü bütün çıplaklığıyla ortaya koyan görüntülerdi bunlar). Amerikan televizyon izleyicilerinin, NBC'nin (ki bu kanal o zaman kapanma noktasına gelmişti) çektiği ve Amerika'nın üstünlüğü iddiasını çürütebilecek görüntüleri görmesine izin verilmemişti (bunların en bilineni, 27 Şubat'ta, savaşın bitmesi üzerine konvoylar halinde ve yayan olarak Kuveyt şehrinden kaçıp, kuzeye, Basra'ya doğru yönelen ve yollarda üstlerine yağmur gibi inen napalmlere, radyo-

aktif seyreltilmiş uranyumlu bombalara ve misket bombalarına hedef olan binlerce Iraklı askerin yazgısı... Amerikalı bir subayın 'hindi avı' diye betimlemesiyle ünlenen kıyımdı). Yine, Amerika'nın 2001 yılının sonlarında, Afganistan'da düzenlediği operasyonların çoğunda da haber fotoğrafçılarına çok büyük kısıtlamalar getirilmişti.

Kameraların cephede askeri olmayan amaçlarla kullanılmasına izin verilmesinin koşulları da, savaşın, düşmanı takip etmenin giderek daha isabetli optik cihazlarla yürütülen bir faaliyete dönüşmesiyle birlikte, giderek ağırlaştırılmaktadır. Ünlü savaş esteti Ernst Jünger'in 1930'da gözlemlediği gibi, fotoğrafsız savaş olmaz; bir nesneyi 'çeken' *(shooting)* kamera ile bir insana 'ateş eden' *(shooting)* silah arasında önüne geçilmez bir özdeşlik şekillenmektedir. Savaş yapmak ile resim çekmek birbirine uyumlu şeylerdir. Nitekim, saptamalarını şöyle sürdürüyordu Ernst Jünger: "Düşmanı bir anlığına donduran ölümcül bir silah ile büyük bir tarihsel olayı en ince ayrıntılarına kadar korumaya çalışan fotoğraf makinesi, aynı aklın ürünüdür."*

*) Öyle ki, Guernica'nın yerle bir edilmesinden on üç yıl önce, daha sonra İkinci Dünya Savaşı'nda Kraliyet Hava Kuvvetleri'nin Bombardımanlar Komutanı yapılan, o sırada ise henüz Irak'ta yine Hava Kuvvetleri'ne bağlı genç bir filo komutanı olan Arthur Harris, Britanya'nın yeni eline geçirmiş olduğu bu sömürgesinde asi yerlileri ezmeyi amaçlayan hava operasyonlarını, görevin başarıyla yerine getirildiğini kanıtlayan fotoğraflarla anlatmayı pek matah sayıyordu. Harris 1924'te, "Araplar ve Kürtler gerçek bombardımanın ne kadar büyük kayıplara ve zararlara yol açtığını artık biliyorlar," diye yazmıştı. "Onlar, kırk beş dakika içinde bütün bir köyün fiilen haritadan silinebileceğini (bkz. ekteki Kuşan-el-Acaza fotoğrafları) ve köy nüfusunun üçte birinin dört-beş makineli tüfekle ortadan kaldırılabileceğini, üstelik bütün bu kıyım yaşanırken kendilerinin tek bir gerçek hedef bile bulamayacaklarını, savaşçı olmanın şanını duyabilecekleri en ufak bir fırsata sahip olamayacaklarını, ayrıca saldırıdan kaçıp kurtulmalarını sağlayacak hiçbir yolları olmayacağını ilk elden deneyimleriyle biliyorlar artık."

Şu anda fiilen tercih edilen Amerikan tarzı savaş-yapma usulü, bu model üzerine genişletilmiştir. Olay yerlerine ulaşma imkânları hükümet denetimleri ve oto-sansürle kısıtlanan televizyonlar, savaşı, görüntüler olarak sunmayı yeterli görüyorlar. Savaş, hedeflerin dijital enformasyonlar ve görsel teknolojiyle ânında, üstelik kıtalar ötesinden tespit edilebildiği bombardımanlarla, mümkün olduğu ölçüde uzaktan yürütülmektedir artık: 2001 yılının sonlarıyla 2002 yılının başlarında Afganistan'da yürütülen günlük bombardımanlar ABD'nin Florida, Tampa'daki Merkez Komutanlığı'ndan idare edilmişti örneğin. Bu yöntemle hedeflenen amaç, düşmanın kayıp verdirme fırsatını en aza indirirken, karşı tarafı cezalandırmak için gerektiği kadar kayıp verdirme imkânının kullanılmasıdır; tabii, araç kazasıyla ya da 'dost ateşi'yle canından olan Amerikan askerleriyle onların müttefiki olan ülkelerin askerleri (usturuplu bir ifadeyle söylersek) hem kayıp sayılırlar hem de sayılmazlar.

Amerikan gücünün sayısız düşmanına karşı tele-denetimli savaşların yürütüldüğü bir çağda, halkın neleri görüp neleri görmemesi gerektiğini belirleyecek politikalar üzerinde hâlâ uzun uzun kafa yorulmaktadır. Televizyon haberlerinin yapımcıları ile gazete ve dergilerin fotoğraf editörleri, istisnasız her gün, kamuoyunun sahip olacağı bilgilerin sınırlarıyla ilgili kararsızlıkları gideren ve oluşmasını arzu ettikleri doğrultudaki konsensüsü sağlamlaştıran kararlar alırlar. Üstelik onların kararları, genellikle, 'ortak beğeni' hakkındaki yargılar şekline bürünmektedir ve kurumlar tarafından uygulandığında, her zaman, baskıcı bir standart yaratan bir durumdur bu. Ortak beğeni-

nin sınırları içinde kalmak, 11 Eylül 2001'de yapılan saldırıların hemen akabinde, Dünya Ticaret Merkezi'nin yıkıldığı yerde çekilen, ölülerin dehşet verici resimlerinin yayınlanmaması için gösterilen başlıca nedendi. (Tabloid gazeteler dehşet verici görüntüleri basmakta normal boydaki gazetelere kıyasla genelde daha cesurdurlar; mesela, Dünya Ticaret Merkezi'nin molozları arasında kalan kopmuş bir elin resmi, New York'ta çıkan *Daily News*'un saldırıdan kısa süre sonraki son baskılarından birinde yer almıştı; fakat o resim daha sonra başka hiçbir gazetede basılmamıştır.) Çok daha geniş bir izleyici topluluğuna hitap eden, bu nedenle reklamverenlerin baskılarına daha duyarlı olması beklenen televizyon haberleri ise, program içeriklerini bundan daha da ağır kısıtlamalarla, üstelik çoğunlukla, esen 'hava'ya göre kendi kafalarından belirledikleri kısıtlamalarla hazırlamaktadırlar. Beğeninin en alt standartlarına oynayan ticari özendiricilerle doyurulmuş bir kültürde, kalite konusundaki bu ısrar gerçekten şaşırtıcı gelebilir. Fakat bu ısrar, nasıl yas tutulacağına dair geleneksel âdetleri koruma konusundaki yetersizliğe bir işaret sayılabileceği gibi, kamu düzeni ve psikolojisi konusunda açıkça adlandırılmayan pek çok endişe ve kaygıyı gizlemek olarak da algılandığında bir anlam kazanmaktadır. Gösterilebilecek şeyler vardır, zinhar gösterilmemesi gereken şeyler vardır: Bazı şeyler kamuoyunda daha fazla yaygara kopartır.

Resimlerin basılmaması konusunda genellikle başvurulan diğer argüman, ölülerin akrabalarının haklarına gönderme yapılarak geçerli gösterilmeye çalışılmaktadır. Boston'da yayınlanan haftalık bir gazete, Pakistan'da ha-

zırlanan ve 2002 yılı başlarında Karaçi'de kaçırılan Amerikalı gazeteci Daniel Pearl'ün 'itiraf'ını (o Yahudiydi) ve daha sonra törenle boğazının kesilmesini gösteren bir propaganda video filmini, kısa bir süreliğine internetteki sitesine koyduğunda, Pearl'ün dul karısının daha fazla acı çekmeme arzusu ve hakkı ile gazetenin basmaya değer gördüğü şeyi yayınlama ve kamuoyunun bu haberi ve görüntüleri görme hakkının karşı karşıya getirildiği hararetli bir tartışma patlak vermişti. Tahmin edileceği üzere, video filmi çabucak yayından kaldırıldı. İlginçtir, iki taraf da üç buçuk dakikalık dehşet görüntülerini yalnızca 'pornografik bir film' olarak değerlendirmişti. Tabii bu tartışmayı izleyenlerin hiçbiri, söz konusu video filminin başka bir parçası daha olduğunu ve bu bölümde bilinen suçlamaların monte edildiğini (örneğin, Beyaz Saray'da George W. Bush'la birlikte oturan Ariel Şaron'un; İsrail saldırılarında öldürülen Filistinli çocukların görüntülerinin bulunduğunu), filmin bir siyasal saldırı niteliği taşıyıp, kuru tehditler ve özel taleplerle sona erdiğini öğrenemeyecekti –oysa tüm bu bilgiler, en azından Pearl'ü öldüren güçlerin acımasızlığı ve katılığıyla yüzleşmenin (eğer dayanabiliyorsanız) acı çekmeye değeceğini de gösterebilirdi. Buradan şu sonucu çıkarabiliriz öyleyse: Düşmanı, önce öldüren, sonra da avının başını herkesin görebileceği şekilde havaya kaldıran bir vahşi olarak düşünmek her zaman daha kolaydır.

Bizim ölülerimiz söz konusu olduğunda, çıplak yüzün gösterilmesine karşı her zaman güçlü bir yasaklama eğiliminin olduğu gözlenmiştir. Gardner ve O'Sullivan'ın çektiği fotoğrafların hâlâ şok edici bir nitelik taşımasının se-

bebi, Birlik ve Konfederasyon askerlerinin, bir derece görülüp seçilebilir yüzleriyle, sırtüstü yatıyor durumda olmalarıdır. Savaş alanında yere düşen Amerikan askerleri, gerçekten de George Strock'un tabu yıkan ve *Life*'ın Eylül 1943'de yayınladığı, Yeni Gine'deki bir çıkartma sırasında sahilde öldürülen üç askeri gösteren resmi basılana kadar (askeri sansür yetkilileri ilk başta yasaklama kararında ısrarcıydılar), pek çok savaşta büyük bir yayın organında resmedilmiş değildir. ("Buna Sahilinde Ölü Amerikan Askerleri" adı verilen bu resim değişmez biçimde, ıslak sahilde yüzükoyun yatan üç askeri gösteren fotoğraflar olarak nitelense dahi, ölülerden biri aslında sırtüstü yatmakta, fakat resmin çekildiği açı onun başının görülmesini engellemektedir.) Fransa'da büyük çıkartmanın yapıldığı sırada (6 Haziran 1944), isimsiz Amerikalı kayıpların fotoğrafları çeşitli haber dergilerinde, her seferinde yüzükoyun yerde yatan, bir kefene sarılmış ya da başları arkaya çevrili bir halde çıkmıştı. Bu tercih, başkalarına layık görülmeyen bir saygının ifadesiydi.

Savaşın geçtiği yer ne kadar uzak ya da egzotik olursa, ölüleri ve ölmekte olan kişileri tam cepheden gösteren resimlere sahip olma ihtimalimiz de o ölçüde artmaktadır. Bunun için, sömürgecilik dönemi sonrası Afrika, zengin dünyadaki sıradan insanların bilincinde esasen (seksi müziklerinin yanı sıra) bir sürü iri gözlü kurban fotoğrafıyla (1960'lı yılların sonlarında Biafra'da açlıktan kırılan bölgelerdeki görüntülerden tutun, 1994'de hemen hemen 1 milyona yakın Ruandalı Tutsi'nin soykırıma uğradığı büyük katliamlardan sağ kalanların ve ondan birkaç yıl sonra, Sierra Leone'deki asi güçleri temsil eden RUF'un uyguladığı

kitlesel terör programında uzuvları kesilmiş çocuklarla yetişkinlerin resimlerine kadar) yer etmiştir. (Daha yakın zamanlarda ise, bu tipte fotoğraflar çoğunlukla AIDS'ten ölmekte olan yerli köylülerin aileleriyle ilgili olanlardır.) Söz konusu manzaralar aslında bize çifte mesaj iletir. Bir yanıyla, insafsızca, haksız ve giderilmesi gereken bir acıyı sergilerken; öbür yanıyla, dünyanın o köşesinde böyle bir felaketin gerçekten yaşandığını doğrularlar. Aynı doğrultuda, bu fotoğrafların her tarafa yayılması ve herkesçe görülmesi, dünyanın cahil ya da geri (yani, yoksul) bölgelerinde trajedinin kaçınılmaz olduğuna dair bir inancı beslemekten başka sonuç vermeyecektir, diyebiliriz.

Bunlarla kıyaslanabilir şiddet ve ölçekte zalimlikler ve 'talihsizlikler' Avrupa'da da meydana gelmiştir kuşkusuz; maddi boyutları ve korkunçlukları itibariyle şimdi dünyanın yoksul ülkelerinde rastlayabileceğimiz türden zalimliklere altmış yıl önce Avrupa'da da rastlanmıştır. Ancak korku ve dehşet epeyidir Avrupa'dan uzaklaşmış görünmektedir; öyle ki, Avrupa, bu dehşet ortamından, bu yaşlı kıtada şimdilerde hakim olan sakin ve barışçıl ortamı kaçınılmaz bir durum olarak gösterecek derecede uzun bir süredir uzaklaşmıştır bile denebilir. (İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden elli yıl sonra Avrupa topraklarında ölüm kamplarının kurulması, fiili bir askeri kuşatmanın yaşanması ve binlerce asker tarafından boğazlanan sivillerin toplu mezarlara gömülmesi, Bosna'daki savaş ile Sırpların Kosova'da giriştikleri katliamlara özel, anakronik bir ilgi uyandırmıştı. Bununla beraber, 1990'lı yıllarda güneydoğu Avrupa'da işlenen savaş suçlarını anlaşılır göstermenin başlıca yollarından birisi de, Balkanların aslında hiçbir zaman Avrupa'nın

gerçek bir parçasını teşkil etmediğini söylemek olmuştur.) Genel olarak bakıldığında, yayın organlarında çıkan fotoğraflarda gösterilen feci biçimde sakatlanıp yaralanmış bedenler Asyalılara ya da Afrikalılara aittir. Bu gazetecilik âdeti, egzotik (yani, sömürgeleştirilmiş) insanları çekinmeden teşhir etmeyi matah belleyen ve kökü yüzyıllara dayalı bir pratiğin mirasıdır: nitekim, Afrikalılar ve uzak Asya ülkelerinin sakinleri, on altıncı yüzyıldan yirminci yüzyılın başlarına değin Londra, Paris ve diğer Avrupa başkentlerinde açılan etnolojik sergilerde hayvanat bahçesi hayvanları gibi teşhir edilmişlerdir. Shakespeare'in *Tempest*'ında soytarı Trinculo'nun ucube Caliban'a rastlayınca ilk aklına gelen düşünce de onu İngiltere'de sergileyebileceği olmuştur: "...hiçbir eğlence delisi önüme gümüş para atmadan gitmez. Topal bir dilenciyi sevindirmek için bir kuruş vermezler de, ölü bir Yerli görmek için on kuruşu hiç düşünmeden gözden çıkarırlar." Egzotik ülkelerde yaşayan koyu renkli insanların başlarına gelen canavarlıkların fotoğraflarının sergilenmesi, bize kendi şiddet kurbanlarımızın bu şekilde teşhir edilmesine nasıl karşı çıktığımızı unutturarak, bu alışkanlığı devam ettirmektedir; ne de olsa ötekiler, düşman sayılmadıklarında bile, aynı zamanda (bizim gibi) bakan kişiler değil, yalnızca (kendilerine) bakılacak kişiler sayılmaktadırlar. Gelgelelim, canının bağışlanması için yalvaran ve kaderi *The New York Times*'ın ön sayfasında fotoğraflarla sergilenen yaralı Taliban askerinin de bir karısı, çocukları, anne babası, kız ve erkek kardeşleri vardı ve onlardan bazılarının bir gün -eğer hâlâ görmemişlerse-, hunharca katledilen kocaları, babaları, oğulları ve erkek kardeşlerinin üç renkli fotoğrafıyla karşılaşmaları son derece muhtemeldir.

BEŞ

Modern beklentilerin ve modern etik duyguların temelinde, savaşın -durdurulamaz olsa bile- bir sapkınlık olduğu inancı; barış içinde yaşamanın -erişilemez bir hedef olsa bile- esas kuralı temsil ettiği düşüncesi yatmaktadır. Fakat bu saptama elbette tarih boyunca savaşa bu şekilde yaklaşıldığına işaret etmez. Çünkü tarihte hep barış istisna, savaş da kural olagelmiştir.

Savaşta bedenlerin yara alması ve ölmesiyle ilgili tasvirler, *İlyada*'daki hikâyelerde en ince ayrıntısına kadar, çok güçlü bir anlatımla tekrar tekrar yinelenmektedir. Savaş, erkeklerin bir iptilâya kapılmışçasına yaptıkları ve savaşın yol açtığı ıstırapların birikerek katlanmasının bile

kendilerini yıldıramadığı bir tutku olarak görülmektedir; savaşı sözcükler ya da resimler halinde tanımlamak, olayı kavrama imkânını sağlayıcı bir mesafe alıp, metaneti koruyucu bir sebatkârlığı gerektirmektedir. Leonardo da Vinci de, bir savaş resmi yapılmasıyla ilgili talimatlarını verirken, sanatçıların savaşı bütün rezilliğiyle gösterecek cesarete ve tahayyül etme yeteneğine sahip olması gerektiği konusunda ısrarcıydı:

> Fethedilen ve yenilen tarafı solgun tonlarla çizin; kaşlar çatık ve sık, alındaki deri acıyla buruşmuş... dişlerse yas halinde feryat edip ağlamaktan ayrık olsun... Ölüleri kısmen ya da tamamen toza bulayın... cesetten toza, yılankavi bir kıvrımla akan kanın rengi iyice belirginleşsin. Ölüm azabı çeken diğer insanlar da dişleri birbirine geçmiş, gözleri fıldır fıldır, yumrukları göğüslerinde sıkılı, bacakları çarpık olarak çizilsin.

Da Vinci'nin burada duyduğu kaygı, çizilecek resimlerin yeterince alt üst edici olmayacağıdır: somut olmasın, fazla ayrıntılı olmasın. Aristoteles'in iddia ettiği gibi, 'acıma' derken haksız yere talihsizliğe uğramış kişilere karşı hissetmeye borçlu olduğumuz duyguyu kastediyorsak, öyleyse, acımak ahlâki bir yargıda bulunmayı gerektirebilir. Ancak acımak, felaket derecesindeki dramlarda, korkunun doğal ikizi olmanın dışında, korkudan dolayı hafiflemiş -hatta bu yüzden hedefi şaşırmış- görünürken, korku (ürkme, dehşete kapılma) genellikle acıya baskın çıkmaktadır. Da Vinci, sanatçının bakışının kelimenin gerçek anlamıyla acımasızca olması gerektiği kanısındadır. Görüntü insanı tepeden tırnağa sarsmalıdır ve bu korkunç-

lukta *(terribilità)* meydan okuyucu bir güzellik yatmaktadır.

Kanlı bir savaş alanının güzel olabilmesi -'güzel' olanın yüce, korkunç ya da trajik biçimde kaydedilmesi-, sanatçıların elinden çıkan savaş görüntüleriyle ilgili olarak çok sık tekrarlanan bir düşüncedir. Gerçi bu fikir, kameraların çektiği görüntülere uygulandığında tam yerine oturmaz: Savaş fotoğraflarında güzellik görmek, kalpsizlikle eşanlamlı sayılmaktadır. Oysa, yıkım manzarası da nihayetinde bir manzaradır. Burada söz konusu olan, yıkıntılar içinde bir güzelliktir. Saldırıdan hemen sonraki aylarda Dünya Ticaret Merkezi yıkıntılarının fotoğraflarının güzel olduğunu teslim ve iddia etmeye en basit deyimle densizlik, daha çok da büyük bir saygısızlık gözüyle bakılmaktaydı. İnsanların söylemeye en fazla cesaret edebildikleri şey, fotoğrafların 'gerçeküstü' olduğu yolundaki genelgeçer sözlerdi ve bu açıklamalar da, arkasında, gözden düşen 'güzellik' kavramının sindiği zoraki bir kibarlıktan ibaretti. Ancak o fotoğraflar *güzeldiler*; içlerinden pek çoğu -başka isimlerin yanı sıra, Gilles Peress, Susan Meiselas ve Joel Meyerowitz gibi mesleğinin ehli fotoğrafçıların çektikleri- gerçekten güzel resimlerdi. Mekân için, yani "Kat Sıfır" adı verilen kocaman mezarlık için elbette 'güzel' sıfatı kullanılamazdı. Fakat fotoğraflar, nesneleri ne olursa olsun, hep dönüştürücü bir etki yaparlar; herhangi bir şey, bir görüntü halini aldığında, gerçek hayatta olmadığı şekilde güzel -korkutucu, dayanılmaz- olabilir pekâlâ.

Dönüştürmek, sanatın eseridir; gelgelelim, felaketlere ve apaçık bir suç oluşturan şiddet uygulamalarına tanıklık eden fotoğraf sanatı, 'estetik' görünse bile her zaman

ciddi eleştirilere maruz kalmıştır; yani, gereğinden fazla sanata benzemiştir. Fotoğraf sanatının ikili gücü (belge oluşturma ve görsel sanat eserleri ortaya çıkarma gücü), fotoğrafçıların ne yapıp yapmamaları gerektiği konusunda çarpıcı abartılara yol açmıştır. Son zamanlarda en sık rastlanan abartı, fotoğrafın bu iki gücünü birbirinin zıttı sayan düşüncedir: 'Fotoğraf yazılarında ahlâk dersi verilmemesi gerektiği gibi, acıyı betimleyen fotoğraflar da güzel olmamalıdır.' Bu düşünme biçimine kalırsa, güzel bir fotoğraf konunun ciddiyetini sulandırır ve iletilmek istenen mesajı vasata doğru iter, böylece resmin bir belge olma statüsünü de tehlikeye sokar. Fotoğraf karışık sinyaller gönderir: Hem, ciddi bir olayı yansıttığı konusunda sizi uyarır, ama aynı zamanda da şöyle haykırır: Ne manzara ama!*

Şimdi, Birinci Dünya Savaşı'nın en dokunaklı görüntülerinden birini ele alalım: Zehirli gaz yüzünden kör olan ve ayaklarını sürüye sürüye bir sargı merkezine doğru giden, hepsi de elini önündeki askerin sol omzuna dayamış halde yürüyen bir sıra İngiliz askeri. Bu görüntünün pekâlâ savaş hakkında yapılmış kışkırtıcı ve yürek dağlayıcı filmlerden (mesela, King Vidor'un *The Big Parade*, 1925; ayrıca, hepsi de 1930 yılında çekilmiş G.W. Pabst'ın *Westf-*

---

*) Nisan ve Mayıs 1945'te isimleri bilinmeyen tanıklar ve ordu fotoğrafçıları tarafından çekilen Bergen-Belsen, Buchenwald ve Dachau kamplarının fotoğrafları, iki ünlü profesyonel fotoğrafçı Margaret Bourke-White ile Lee Miller'ın kaydettiği 'daha iyi' görüntülere kıyasla daha yerinde görünmektedir. Ancak, savaş fotoğrafçılığında profesyonel bakışın eleştirilmesi yeni bir yaklaşım değildir. Örneğin Walker Evans, Bourke-White'ın çektiği resimlerden nefret ederdi. Yalnız, son derece ironik biçimde *Let Us Now Praise Famous Men* (Şimdi Ünlü Adamlarımızı Övelim) başlığını taşıyan bir kitap için yoksul Amerikan köylülerini fotoğraflayan Walker Evans, daha sonra ünlü hiç kimsenin resmini çekmeyecekti.

ront 1918, Lewis Milestone'un *All Quiet on the Western Westfront* ve Howard Hawks'ın *The Dawn Patrol*) birinden alındığı da düşünülebilirdi aslında. Savaş fotoğrafçılığının, geçmişe dönük olarak, önemli savaş filmlerindeki çarpışma sahnelerinin yeniden kurgulanmasındaki esinlendiricilik kadar yankılanarak yayılan bir özellik taşıması, bir noktadan sonra geri teperek fotoğrafçılık uğraşına ciddi bir darbe indirmiştir. Steven Spielberg'in *Saving Private Ryan* (Er Ryan'ı Kurtarmak, 1998) filminde, Büyük Çıkartma Günü'nde Omaha Beach sahilindeki çıkartmayı büyük bir başarıyla yeniden canlandırışına sahicilik boyutu katan en büyük etken, kafasında o sahneleri tasarlarken, diğer kaynakların yanı sıra Ropert Capa'nın fiili çıkartma sırasında müthiş bir cesaretle çektiği fotoğraflarından yararlanmasıydı. Ne var ki bir savaş fotoğrafı, bir filmden alınmış bir sahne gibi göründüğünde, hiçbir ayrıntısı özel olarak tasarlanıp kurgulanmamış olsa bile muhakkak bir 'sahici-olmama' izlenimi uyandırır. Dünyanın çeşitli köşelerinde yaşanan sefaletleri (savaşların yol açtığı sefaletler de dahildir buna, ama fotoğrafçı kendisini sadece o konuyla da sınırlamamıştır) fotoğraflama konusunda uzman bir isim haline gelmiş bulunan Sebastiao Salgado, 'güzel olanın sahici olmayışı'na karşı açılan yeni kampanyanın başlıca hedefi olmuştu. Salgado, özellikle de "Migrations: Humanity in Transition" (Göçler: Geçiş Sürecindeki İnsanlık) adını verdiği yedi yıllık projesi yüzünden, 'sinematik' olduğu söylenen seyirlik, güzel kurgulanmış resimleri nedeniyle sürekli saldırılara maruz kalmıştır.

Salgado'nun sergileri ve kitaplarını süsleyen sözde "İn-

sanlık Ailesi" tarzındaki retorik, sonuç ne kadar adaletsiz olursa olsun, kendi resimlerinin aleyhine işlemiştir. (Vicdan sahibi olup en hayranlık uyandırıcı eserler veren fotoğrafçıların bazılarının yaptıkları açıklamalarda görmezlikten gelinemeyecek derecede bir düzenbazlık vardır ve bunların dikkate alınmaması gerekir.) Bu çerçevede, Salgado'nun fotoğrafları da, onun kamerasıyla çizdiği sefalet manzaralarının sergilendiği ticarileşmiş koşullara bir tepki olarak, olumsuz eleştirilere hedef olmuştur. Oysa buradaki sorun, onların nasıl, hangi biçimde ve nerede sergilendiklerinde değil, fotoğrafların kendi içlerinde; güçsüz olmaya mahkûm edilen güçsüzlere odaklanmasındadır. Fotoğraf yazılarında güçsüzlerin isimlendirilmemesi önemli bir noktadır. Nesnesini isimlendirmekten imtina eden bir portre, fotoğrafın öbür kutbunda doymak bilmez bir iştah uyandıran şöhret kültüyle -istemeden de olsa- bir suç ortaklığına girer: Yalnızca şöhret olmuş kişilerin isimlerini belirtmek, diğer insanları sadece kendi meslekleri, etnik kökenleri ve yoksulluklarının temsili örnekleri konumuna düşürmektedir. Salgado'nun otuz dokuz ülkeyi kapsayan göç resimleri, göç etmeye sebebiyet veren çok çeşitli nedenleri ve ıstırapları bu tek başlık altında biraraya toplamıştır. Acıyı -dünya çapında tasavvur ederek- daha büyük bir çerçeveye oturtmak, insanlarda yerküremizde yaşanan sefaletlere daha fazla 'ilgi göstermek' gerektiği duygusu uyandırabilir; ve bu, aynı zamanda, yaşanan acıların ve talihsizliklerin yerel çaplı siyasal müdahalelerle toptan değiştirilemeyecek kadar derin, kalıcı ve destansı bir nitelik taşıdığı mesajını da iletebilir. Söz konusu mesele -çekilen acıların dünya ölçeğinde çok vahim boyutla-

ra ulaşması- bu kapsamda değerlendirildiğinde, merhamet duygusu zayıflar –ve soyutlaşır. Oysa siyasetin her boyutu -tarihin bütün boyutları gibi- somuttur. (Elbette, tarihe meraklı, tarihe gerçekten kafa yoran hiç kimsenin politikayı bütünüyle ciddiye alması düşünülemez.)

Eskiden, olayları olduğu haliyle yansıtan görüntüler henüz yaygınlaşmamışken, görülmesi gereken bir şeyin gösterilmesinin, acı bir gerçeğe, daha yakın bir mercekle bakılmasının, izleyicileri kesinlikle kışkırttığı düşünülmekteydi. Fotoğraf sanatının tüketimci manipülasyonlara parlak hizmetler sunduğu bir dünyada, hüzünlü bir sahneyi yansıtan bir fotoğrafın nasıl bir etki yapacağı baştan kesin biçimde öngörülemez. Sonuç olarak, ahlâki duyarlılığa sahip fotoğrafçılar ile fotoğraf sanatı ideologlarının, savaş fotoğrafçılığında duygu sömürüsü (acıma, şefkat, öfke uyandırma) ve kışkırtmanın alışılagelmiş yolları gibi sorunlarla giderek daha fazla ilgilenmeye başladıklarına işaret edebiliriz.

Fotoğrafçı-tanıklar, seyirlik olan bir görüntüyü daha seyirlik hale getirmemeyi ahlâki açıdan daha doğru bulabilirler. Yine de seyirlik görüntüler, bütün Batı tarihinin önemli bir kısmında, acının anlaşılmasını sağlayan dinsel anlatıların çok büyük bir parçasını oluşturmaktadır. Bazı savaş-zamanı ya da felaket-zamanı fotoğraflarında Hıristiyan ikonografisinin nabız atışlarını hissetmek, basitçe duygusal bir aldanışla açıklanamaz. W. Eugene Smith'in Minamata'da, çirkin, kör ve sağır kızını kucağında tutan bir kadını gösteren resminde Pietà'nın yüz hatları ya da Don McCullin'in Vietnam'da ölen Amerikan askerlerini görüntüleyen fotoğraflarında "Çarmıhtan İndiriliş"in göl-

gesini yakalamamak zordur. Bununla birlikte, ıstırap manzaralarının bu şekilde -onlara bir hale ve güzellik katılarak- algılanması eğilimi giderek yok olmaktadır. Alman tarihçi Barbara Duden, birkaç yıl önce Amerika'nın büyük eyalet üniversitelerinden birinde 'bedenin temsillerinin tarihi'yle ilgili bir ders verirken, yirmi kişilik sınıfında hiç bır öğrencisinin, slaytlarla gösterdiği Kırbaçlama'yı tasvir eden kanonik resimlerin bir tekinin bile konusunu bilemediğine dikkat çekmiştir. (Onun aktardığı kadarıyla, sadece bir öğrencisi, "Galiba dinsel bir resim," deme cesaretini göstermiş.) Alman tarihçi, öğrencilerinin çoğunun tanıyabileceği İsa'yla ilgili tek kanonik resmin de İsa'nın çarmıha gerilişi olduğunu belirtiyordu.

***

Fotoğraflar, yansıttıkları görüntüleri objektif kılarlar: Fotoğraflar, görüntüledikleri herhangi bir olayı ya da kişiyi, sahip olunabilecek bir şey haline getirirler. Ayrıca, gerçekliğin saydam bir dökümü olarak çok kıymetli sayılmalarına rağmen, fotoğrafların bir tür simya rolü oynadıkları söylenebilir.

Bir şey bir fotoğrafta genellikle 'daha iyi' görünür, ya da 'daha iyi' göründüğü düşünülür. Doğrusunu isterseniz, şeylerin normal görünüşlerini iyileştirmek fotoğraf sanatının temel işlevlerinden birisidir. (Bir şeyi olduğundan daha iyi ya da daha güzel göstermeyen bir fotoğrafın her zaman hayal kırıklığı yaratmasının nedenlerinden birisi budur.) Güzelleştirmek, kameranın klasik işlemlerinden birisidir ve yansıtılan görüntüye moral verici bir hava katar. Çirkinleştirmek, bir şeyi en kötü haliyle göstermek

ise daha modern bir işlevdir: Bu, didaktik özelliğiyle daha etkin bir tepki vermeye çağırır bizi. Fotoğrafların suçlayıcı, muhtemelen de davranışları değiştirici bir içerik kazanması için, mutlaka şok edici bir taraflarının olması gerekir.

Bir örnek verecek olursak: Birkaç yıl önce, yılda 45 bin kişinin sigara tiryakiliğinden dolayı öldüğünün hesaplandığı Kanada'daki halk sağlığı yetkilileri, her sigara paketinin dışına şok edici bir fotoğraf (mesela, kanserli bir ciğer, kanama geçirmiş bir beyin, damarları tıkalı bir kalp ya da diş etleri perişan olmuş bir kanlı ağız resmi) yerleştirerek, sigara içicilerini uyarmaya karar vermişlerdi. Sigara içmenin zararlı etkilerinin de belirtildiği böyle bir resmin bulunduğu bir paket, sigara içenlerin alışkanlıklarından vazgeçmeleri açısından -bir araştırmada öngörüldüğü üzere- yalnızca sözlü uyarının yer aldığı bir paketten altmış kat daha fazla teşvik edici olacaktı.

Bu saptamanın doğru olduğunu varsayalım. Fakat bu durumda hemen şunu merak etmez miyiz: Bu uyarının etkisi ne kadar sürer? Şok etkisinin de bir sınırı var mıdır? Tam şu anda, Kanada'daki sigara içicileri eğer bu resimlere bakıyorlarsa tiksinti içinde irkiliyor olabilirler. Peki ama, beş yıl sonra hâlâ sigara içiyor olanlar da bu resimlerden aynı şekilde iğrenecekler midir? Sık sık şok yaşayan bir insan pekâlâ bu duruma alışabilir. Şokun etkisi yavaş yavaş geçebilir. Geçmezse bile, bakmayı *istemeyebilirler*. İnsanlar, alt üst edici şeyler (bu örnekte, sigara içmeye devam etmek isteyenleri rahatsız edici bilgiler) karşısında her zaman kendilerini savunacak araçlar bulmuşlardır. Üstelik bu son derece normaldir; insan her zaman uyumlu olmaya meyilli bir yaratıktır. Gerçek hayatta korkuya

ve dehşete nasıl alışılabiliyorsa, bazı görüntülerin uyandıracağı korkulara da rahatlıkla alışılabilir.

Öte yandan, şok edici, üzücü, sarsıcı şeylere aralıksız maruz kalmanın kalpten tepki vermeyi tamamen ortadan kaldırdığı durumlar da vardır. Alışkanlık kendiliğinden meydana gelmez, çünkü görüntüler (taşınabilir, araya sokulabilir imgeler) gerçek hayatınkinden daha farklı kurallarla etkilerini gösterirler. İsa'nın çarmıha gerilişini gösteren resimler, müminlere (onlar gerçek müminlerse!) asla bayağı gelmeyecektir. Hatta, bir mizansen olarak tasarlanmış resimler için daha da geçerlidir bu durum. Japon kültürünün herhalde en ünlü anlatısı olan *Chushingura*'nın her temsilinin, Asano'nun törenle harakiri yapmaya giderken yolda gördüğü yeni çiçek açmış kiraz ağaçlarının güzelliğine hayran hayran bakakaldığı sahnede Japon izleyicileri hıçkırıklara boğacağı (bir Kabuki ya da Bunraki oyununda ya da bir sinema filminde sergilendiği haliyle o sahneyi ne kadar çok dinlemiş veya izlemiş de olsalar, hüngür hüngür ağlatacağı) muhakkaktır; İmam Hüseyin'in ihaneti ve öldürülmesini anlatan *taziye* draması, şehitlikle ilgili ne kadar çok oyun seyrederlerse seyretsinler, İranlı izleyicileri her seferinde gözyaşlarına boğmaktan geri kalmayacaktır. Bilakis. İranlıların o dramayı seyrettiklerinde sürekli ağlamalarının bir nedeni de, onu daha önce defalarca seyretmiş olmalarıdır. İnsanlar ağlamak isterler. Bir anlatı biçimindeki keder, zaman geçse de kolay kolay eskimez.

Ancak insanların aynı şekilde korkuya ve dehşete kapılmayı istediklerini de söyleyebilir miyiz? Herhalde, hayır. Yine de, onlara bakmak pek mümkün olmadığı için etkisi azalmayan görüntüler olduğunu bilmek gerekir. Me-

sela, her zaman büyük bir alçaklığa tanıklık eden, harap olmuş yüz resimleri her şartta kalıcılıklarını muhafaza etmişlerdir: Siperler cehenneminden kurtulmayı başarmış Birinci Dünya Savaşı gazilerinin korkunç bir şekil bozukluğuna uğramış yüzleri; Amerika'nın Hiroşima ve Nagasaki'ye attığı atom bombalarından sağ kurtulanların derin yaralarla eriyip keçeleşmiş yüzleri; Ruanda'da Hutuların başlattığı soykırımdan kurtulmuş Tutsilerin pala darbeleriyle yarılmış yüzleri: Bu insanların kendi yüzlerine *alıştıklarını* söylemek doğru olabilir mi?

Gerçekten de, vahşet dediğimiz şey, savaş suçu dediğimiz olay, fotoğrafik kanıtlar sunulması beklentisiyle bağıntılıdır. Bu tür kanıtlar genellikle olayların tozu dumanı dağıldıktan sonra ortaya çıkarlar; bir tür kalıntılar gibi (Pol Pot Kamboçyası'nda kafatası tepeleri, Guatemala, El Salvador, Bosna ve Kosova'daki toplu mezarlar). Zaten sonradan berraklaşan gerçeklik, genellikle 'kıssadan hisseler'in en vurucu olanıdır. Hannah Arendt'in İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden hemen sonra işaret ettiği gibi, temerküz kamplarıyla ilgili bütün fotoğraflar ve bütün haber filmleri yanıltıcıdır, çünkü onlar sadece Müttefik kuvvetlerin kampları ele geçirdiği zamanki hallerini göstermektedirler. Görüntüleri (üst üste yığılmış cesetler, sadece iskeleti kalmış ölüler) dayanılmaz kılan şey, asıl işlevini gördüğü sırada esirlerin sistematik biçimde (açlıktan ya da hastalıktan değil, gazla) ortadan kaldırıldığı, sonra da kremataryumlarda yakıldığı kampların tipik halini yansıtmamasıdır. Ve fotoğraflar, başka fotoğrafların yansımasıdır: Nitekim, 1992'de Bosna'nın kuzeyinde kurulmuş olan Sırp ölüm kampı Omarska'daki bir deri bir kemik kalmış Bosnalı

esirlerin fotoğraflarının, 1945'te Nazi ölüm kamplarında çekilen fotoğrafları akıllara getirmesi kaçınılmaz bir durumdu.

Vahşet fotoğrafları, bir olguyu doğrulamanın yanında resimli bir açıklama da sunmuş olurlar. Fotoğraf, tam olarak kaç kişinin öldürüldüğü tartışmalarını atlayarak (sayılar ilk başlarda genellikle şişirilir çünkü), kalıcı bir izlenim bırakır. Fotoğrafların 'gösterici' işlevi fikirleri, önyargıları, fantezileri ve yanlış bilgilendirmeleri olduğu haliyle bırakır. Cenin'deki mülteci kampına düzenlenen saldırıda (İsraillilerin hep savunageldikleri gibi) Filistinli yetkililerin iddia ettiğinden daha az sayıda Filistinlinin öldüğü bilgisi, mülteci kampının taş üstünde taş kalmamış merkezini gösteren fotoğraflardan çok daha az etki yapmıştır. Doğal olarak, ünlü fotoğraflarla zihinlerimizde bir iz bırakmayan ya da hakkında çok az resimli bilgiye sahip olduğumuz vahşetler bize daha uzak görünmektedir (1904'te Alman sömürge yönetiminin aldığı bir karar sonucunda Namibya'da Herero yerlilerinin tamamen ortadan kaldırılması; Japonların Aralık 1937'de yaklaşık 400 bin Çinliyi katledip, 80 bininin ırzına geçerek gerçekleştirdikleri ve Nanking Tecavüzü diye bilinen hunharca saldırı; 1945'te Berlin'de komutanlarının serbest bıraktıkları Sovyet askerlerinin yaklaşık 130 bin kadının ve genç kızın ırzına geçmeleri –ki içlerinden 10 bin kadarı hemen intihar etmiştir). Bunlar, çok az sayıda insanın aklında tutmaya niyetli olduğu olaylardır.

Bazı fotoğrafları iyi bilmek, bizim şimdiki zaman ile yakın geçmişe dair duygularımızın şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Fotoğraflar referans yollarını döşer ve uğru-

na mücadele edilen davaların totemleri işlevini görürler: Bir fotoğrafa baktığınızda duygularınızın billûrlaşması ihtimali, sözlü bir sloganı zihninizde canlandırmaya kıyasla daha fazladır. Ayrıca fotoğraflar, o zamana kadar bilinmeyen fotoğrafların gün ışığına çıkmasının harekete geçirdiği şok dalgalarıyla birlikte, daha uzak geçmişe bakışımızın kurulmasına (ve gözden geçirilmesine) katkıda bulunurlar. Herkesin bildiği fotoğraflar, artık bir toplumun hakkında düşünmeyi seçtiği ya da düşünmeyi seçtiğini ilan ettiği şeylerin bütünleyici bir parçasıdır. Toplum bu fikirleri 'hafıza' olarak adlandırır ve onların toplamı da uzun vadede bir 'kurgu'ya dönüşür. Daha kesin bir dille konuşursak, kolektif hafıza diye bir şey yoktur –kolektif hafıza, tıpkı kolektif suç kavramı gibi aynı düzmece fikirler familyasının bir parçasıdır. Ama kolektif eğitim diye bir şey vardır.

Bütün hafızalar bireyseldir, başka bir şeye indirgenemez; kişinin kendisiyle birlikte ölüp gider. Kolektif hafıza denen şey, hatırlatıcı değil koşullandırıcı bir olgudur: *Bu* nokta önemlidir ve bu, zihnimizin deposunda kilitli görüntülerle birlikte, olayların nasıl meydana geldiğinin öyküsüdür. İdeolojiler, anlamlı ortak fikirleri özetleyip kapsül haline getirerek öngörülebilir düşünce ve duyguları harekete geçiren, kanıtlayıcı görüntü arşivleri, temsili görüntüler biriktirirler. Poster olmaya uygun fotoğraflar (bir atom bombası denemesinin bıraktığı mantar bulutu, Washington D.C.'de Lincoln Anıtı'nda konuşan Martin Luther King, Jr. ve ayda yürüyen astronot, vb.) ses yankılarının görsel karşılıklarıdır. Onlar sayesinde -en az posta pulları kadar etkili bir hatıra olarak- Önemli Tarihsel Anlar'ı yad ederiz; gerçekten de, sadece zafer ânlarını yansıtan fotoğ-

raflar (atom bombasının resmi) posta pulu haline gelirler. Ne şans ki, Nazi ölüm kamplarından tek bir imzalı fotoğraf çıkmamıştır.

Modernizm yüzyılında sanat, kaderi bir tür müzede ziyaret edilen bir mabede dönüşmekten kurtulamayan bir sanat şeklinde yeniden tanımlanmış olduğu için, birçok fotoğrafik definenin kaderi de müze-benzeri kurumlarda sergilenip muhafaza edilmekten ibaret kalmıştır. Böylesi korku arşivleri içinde, soykırımla ilgili fotoğraflar en ciddi kökten değişimi geçirmiş olanlardır. Bu ve benzeri kalıntıları koruyan kamusal hafızalar yaratmanın faydası, bu resimlerin yansıttığı suçların halkın bilincinde yer etmeyi sürdürmelerini sağlamaktır. Buna 'hatırlama' adı verilir, oysa gerçekte bundan hayli daha köklü bir olguyu temsil etmektedir.

Sayıları hızla çoğalmış haliyle hafıza müzeleri, 1930'lu ve 1940'lı yıllarda Avrupalı Yahudilere yönelik imha kampanyası hakkında düşünme ve yas tutmanın bir biçiminin ürünüdür; söz konusu süreç, kurumsal meyvesini de Kudüs'teki Yad Vashem, Washington D.C.'deki Holokaust Anı Müzesi ve Berlin'deki Yahudi Müzesi'yle vermiştir. Shoah'la, Yahudi soykırımıyla ilgili fotoğraflar ve hatırlanmaya değer diğer görüntüler, anlattıkları dramların hep hatırda kalmasını sağlamak için aralıksız biçimde yeniden dolaşıma sokulmaktadırlar. Bir halkın çektiği acıları ve katliamlara kurban gitmesini gösteren fotoğraflar, ölümden, bozguna uğramaktan ve şehit düşmekten daha çok şey hatırlatırlar bize. Mucizevi bir durum olan hayatta kalmayı akla getirirler, mesela. Anıların ebedileşmesini hedeflemek, kaçınılmaz bir biçimde, hafızaları (öncelikle

de ikonik fotoğrafların kalıcı etkisi sayesinde) sürekli olarak yenileme ve yaratma uğraşına girmekte bulur ifadesini. İnsanlar kendi hafızalarını durmadan yoklamayı -ve tazelemeyi- isterler. Bu doğrultuda, şimdi birçok kurban bir hafıza müzesi kurulmasını; kendi acılarının kapsamlı, kronolojik biçimde düzenlenmiş ve resimlerle beslenmiş bir anlatıya sığınak olacak bir tapınak açılmasını arzulamaktadır. Örneğin Ermeniler, uzun zamandan beri Washington'da, Osmanlı Türklerinin kendilerine karşı uyguladıkları soykırımın hafızasını kurumsallaştıracak bir müze açılması için çaba harcamaktadırlar. Burada başka bir noktaya temas etmek gerekir: Bir ülkenin, nüfusunun ezici çoğunluğu Afrikalı-Amerikalılardan oluşan bir şehir durumuna gelmiş bir başkentinde niçin bir Kölelik Tarihi Müzesi yoktur acaba? Gerçekten de Amerika Birleşik Devletleri'nin hiçbir köşesinde (yalnızca metrolar gibi seçilmiş bölgeleri değil, Afrika'da tezgâhlanan köle ticaretinin ilk zamanlarından başlayarak bütün hikâyeyi anlatan) bir Kölelik Tarihi Müzesi'ne rastlanmaz. İşte bu, harekete geçireceği potansiyeller dikkate alındığında, toplumsal istikrar açısından son derece tehlikeli olduğu düşünülen bir hafızadır. Holokaust Anı Müzesi ve gelecekte kurulacak bir Ermeni Soykırımı Müzesi, Amerika'nın kendisinde yaşanmayan olaylarla ilgili olduğundan, hafızanın yetkililere karşı sert bir iç huzursuzluk uyandırması riski de yoktur. Oysa Amerika Birleşik Devletleri'ne Afrikalı kölelerin getirilmesi gibi büyük bir suç oluşturan bir tarihsel gerçeği kayda geçirecek bir müzenin kurulması demek, hiçbir şüpheye yer bırakmayacak şekilde kötülüğün kaynağının *burada* [Amerika'da] yattığını da

kabul etmek anlamına gelecektir. Çünkü Amerikalılar, her zaman için *oradaki* (bütün tarihi boyunca adiliği tescillenmemiş tek bir lideri olmayan eşsiz bir ülke olarak Amerika Birleşik Devletleri'nin kirli elinin bulaşmadığı yerlerdeki) kötülüğün resmini sergilemeyi tercih ederler. Bu ülkenin -başka her ülke gibi- trajik bir geçmişinin olması, Amerika'nın istisnai konumundan dem vuran eski -ve hâlâ güçlü olan- inançla bağdaşmaz. Amerika'nın tarihinin bir ilerleme tarihi olduğu konusunda ülke çapında benimsenen konsensüs, ıstırapları resmeden fotoğraflar için yeni bir açılımdır; bu açılım, Amerika'nın kendisini -ister ülke içinde, ister ülke dışında olsun- tek çare ya da çözüm olarak göstererek ne kadar yanıldığına çeker dikkatimizi.

***

Sibermodeller çağında bile, beynimizin içi hâlâ bir 'tiyatro'ya benzer (antik düşünürlerin hayal ettiği gibi, bir 'iç sahne'dir); birçok görüntüyü onun içinde tasavvur eder ve bu resimler sayesinde birçok şey hatırlarız. Problem, insanların fotoğraflar vasıtasıyla geçmişlerini hatırlamalarında değil, sadece fotoğrafları hatırlamalarındadır. Fotoğraflarla hatırlama, diğer anlama ve hatırlama biçimlerini gölgede bırakır. Temerküz kampları (bir başka deyişle, 1945'te kamplardaki esirler özgürlüklerine kavuştuğunda çekilen fotoğraflar), insanların Nazizm ve İkinci Dünya Savaşı'nın acı ve ıstırapları dendiğinde neredeyse ilk akıllarına gelen şey olmuştur artık. Fotoğraflarda görülen korkunç ölümler (soykırım, açlık ve salgın hastalıklardan dolayı gerçekleşen ölümler), sömürgecilik dönemi

sonrası Afrika'da yaşanan adaletsizlikler ve beceriksizlikler kıskacından arta kalan en unutulmaz görüntülerdir.

Dahası, hatırlamak artık bir öyküyü akla getirmek değil, bir resmi zihninde canlandırabilmektir. W.G. Sebald gibi, on dokuzuncu yüzyılda ilk modern edebi ağıt metinleri kaleme almakta usta bir yazar bile, kayıp hayatlar, kayıp doğa, kayıp şehir mekânlarını anlattığı yas hikâyelerini fotoğraflarla besleme yolunu seçmişti. Sebald, salt bir mersiyeci değildi; o, çok dokunaklı ağıtlar düzen militan bir mersiyeciydi. O, hatırlayarak, okura da hatırlatmak istiyordu.

Fotoğrafların bizi allak bullak edici nitelikte olması, onların şok edici gücünü kaçınılmaz olarak azaltacağı anlamına gelmez. Fakat asıl derdimiz anlamak ise, fotoğraflara fazla bel bağlamamak gerektiğini de bilmeliyiz. Evet, bizim anlamamızı anlatılar sağlayabilir. Gelgelelim, fotoğraflar da başka bir şey yapar: Hayaletler gibi üstümüze çöker ve etrafımızda dolanırlar. Bosna'daki savaşın unutulmaz görüntülerinden biri olan, *New York Times* dış haberler muhabiri John Kifner'ın, hakkında şu satırları kaleme aldığı fotoğrafı düşünün: "Her şey çok berrak, Balkan savaşlarının en kalıcı resimlerinden biri: Bir Sırp milis, yerde ölü olarak yatan Müslüman bir kadının kafasına rastgele tekme atıp duruyor! Bu görüntü size o savaşla ilgili olarak bilmeniz gereken her şeyi anlatmaya yeter de artar." Yine de o görüntünün bize, bilmemiz gereken her şeyi anlatmadığına şüphe yoktur.

Fotoğrafçı Ron Haviv'in verdiği bilgilerden, bu fotoğrafın Nisan 1992'de, Sırpların Bosna'ya saldırılarının ilk ayında, Bijeljina kasabasında çekildiğini öğreniriz. Arkadan baktığımızda, alnının üstüne kaldırdığı güneş gözlükleri, hava-

da tuttuğu sol elinin orta ve işaret parmakları arasına yerleştirdiği sigarası ve sağ elinde tuttuğu tüfeğiyle genç bir adam, üniformalı bir Sırp milisi, kaldırımda kendisiyle aynı durumdaki başka iki kişinin arasında yüzükoyun yere yatmış bir kadını sağ ayağıyla tekmelerken görürüz. Fotoğraf bize kadının bir Müslüman olduğunu söylemez, fakat o zavallıyı başka bir etiketle tarif etmek de mümkün değildir, yoksa niçin o ve diğer iki kişi orada, Sırp askerlerinin bakışları altında, sanki ölüymüşler gibi (niçin 'ölüyor'lar?) yere serilmiş yatıyor olsunlar? Aslına bakarsanız, fotoğraflar bize (savaşın bir cehennem olduğu, silahlı gencecik insanların çaresizce, ya da zaten ölmüş bir halde yerde yatan şişman, yaşlı bir kadını başından tekmeleyebilecek kudrette olmaları dışında) çok az şey anlatır.

Bosna'da işlenen vahşetlerle ilgili resimler, olayların meydana gelmesinden çok kısa süre sonra ortaya çıkmıştı. Ron Haberle'in Mart 1968'de, bir grup Amerikan askerinin My Lai köyünde yaklaşık 500 silahsız sivili katlettiklerini kanıtlayan Vietnam fotoğrafları gibi bu resimler de, hiç kaçınılmaz olmayan, hiç çözümsüz olmayan ve çok kısa zamanda durdurulması mümkün bir savaşa karşı muhalefetin güçlenmesinde önemli rol oynamıştır. Dolayısıyla, ne kadar zalimce olursa olsun, bu resimlere bakmak bir yükümlülük olarak kendisini gösterebilirdi, çünkü onların yansıttıkları gerçekler konusunda -tam o anda- yapılması gereken şeyler mutlaka vardı. Çok uzun zaman önce gerçekleşmiş korkunç olayların şimdiye dek bilinmeyen bir belgesiyle karşılaşıp bir tepki göstermemizin beklendiği durumlarda ise başka sorunlar gündeme geliyordu.

Bir örnek verecek olursak: 1890'lar ile 1930'lar arasında Amerika Birleşik Devletleri'nin küçük kasabalarında, linç

kurbanı olan siyahlarla ilgili paha biçilmez değerdeki fotoğraflar, onları, 2000 yılında New York'taki bir galeride sergilendiğinde gören binlerce kişi açısından tepeden tırnağa sarsıcı, hatta vahiy inmesine benzer derecede aydınlatıcı bir deneyim sağlamıştı. Linç resimleri bize insanın alçak yüzünü tüm çıplaklığıyla gösterirler. Aynı zamanda, zalim, insanlık dışı yanını gözler önüne sererler. Linç resimleri bizi ırkçılığın müsebbibi olduğu kötülüklerin kapsamı hakkında düşünmeye zorlarlar. İşte, o görüntüleri fotoğraflamanın utanmazlığında, insanın bu içsel kötülüğünü yakalayabilirsiniz. Zira resimler bir hatıra olarak çekilmiş, üstelik içlerinden bir kısmı kartpostala dönüştürülmüştür; bazılarında da, bir ağaçta sallanan çıplak, işkence edildikten sonra yakılarak kömür haline getirilmiş bir cesedin yanında sırıtan suratlarıyla kameraya poz vermiş, her pazar kiliseye gitmeyi aksatmayan dindar yurttaşları görürsünüz. Bir bakıma, bu resimlerin sergilenmesi de bizi seyirci konumuna getirmektedir.

Peki, bütün bu resimleri sergilemenin yararı nedir? Öfke uyandırmak mı? Kendimizi 'kötü' hissettirmek, yani, üzüntüye ve dehşete boğmak mı? Yas tutmamıza yardımcı olmak mı? Vahşetin bugün cezalandırılması mümkün olmayan uzak geçmişte kaldığı dikkate alındığında, böyle resimlere bakmak sahiden gerekli midir? Bu resimleri gördüğümüzde daha iyi mi olacağız? Onlar bize gerçekten bir şey öğretirler mi? Zaten bildiğimiz (bilmek istediğimiz) şeyleri doğrulamaktan öte ne anlamları vardır?

Tüm bu sorular, sergi zamanında ve daha sonra bir fotoğraf kitabı olan *Without Sanctuary*'nin yayınlanması üzerine ortaya atılmıştı. Aktarılan bilgilere göre, bazı insanlar, siyahlara yönelik bu vahşet manzaralarının sürekli gösterilmesi içimizdeki 'dikizci iştah'ı kabartmasın -ya da duyarlı kişile-

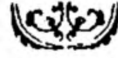
rin zihinlerini bulandırmasın- diye, bu fotoğrafik teşhirlerin ne kadar gerekli olduğunu tartışmalı bulabiliyorlardı. Bununla birlikte, resimleri 'incelemek' ('bakmak' yerine, daha klinik bir terimle 'incelemek') gibi bir yükümlülüğün bulunduğu da ileri sürülmekteydi. Ayrıca, bu çilelere katlanmak zorunda kalmanın, böylesi vahşet olaylarını 'barbarca' eylemler olarak değil, bir inanç sisteminin, ırkçılığın, tanımı gereği bazı insanların işkenceyi ve cinayeti (aksi görüştekiler kadar samimiyetle) meşru görmesinin yansıması olarak anlamamıza katkıda bulunduğunun iddia edilmesi de söz konusuydu. Ama belki de onlar hakikaten *barbardılar*. Belki de çoğu barbarlar *buna* benzerdi. (Yani, herkes gibiydiler.)

Söz buraya gelince, bir insanın 'barbarlığı' bir başka insanın 'sadece başka herkesin yaptığı şey diye yaptığı'dır, diyebiliriz sanırım. (Kaç kişinin bundan daha iyi bir davranış göstermesi beklenebilir?) Buradaki soru şudur: Barbarca davranışlardan dolayı kimi suçlamayı isteriz? Daha kesin bir dille sorarsak: Kimi suçlamaya hakkımız olduğuna inanırız? Hiroşima ve Nagasaki'nin çocukları, Amerika'nın küçük kasabalarında linç edilip, ağaçlarda sallandırılan genç Afrikalı-Amerikalı erkeklerden (ve aynı katliama kurban giden birçok kadından) daha az masum değillerdi. Britanya uçaklarının Dresden'i müthiş bir bombardımana tuttuğu 13 Şubat 1945 gecesi katledilen 1300'ü aşkın sivilin dörtte üçü kadındı; Amerika'nın Hiroşima'ya attığı atom bombasında birkaç saniyede 72 bin sivil insan yanıp kül olmuştu. Bu liste daha uzatılabilir tabii. Burada karşımıza aynı soru çıkıyor: Bu katliamlardan dolayı kimi suçlamayı isteriz? Onulmaz geçmişteki hangi vahşetleri yeniden hatırlamak zorunda olduğumuzu düşünürüz?

Eğer Amerikalıysak, attığımız atom bombalarından dolayı yanıp kül olmuş kurbanları ya da Amerika'nın Vietnam'daki savaşında sivil kurbanların napalm bombalarına maruz kalmış bedenlerini gösteren resimlere bakmak için bakış açımızı değiştirmenin sağlıksız bir durum olacağını düşünürüz herhalde, fakat -eğer doğru düşünen tarafa aitsek, ki artık bu sorunda çok kalabalık bir kitleyi oluşturmaktayız- linç resimlerine bakmanın da yine kendi görevimiz olduğunu biliriz. Amerika Birleşik Devletleri'nde bir zamanlar var olan köleliğin ne kadar canavarca bir sistem olduğu düşüncesinin giderek daha fazla kabul görmesi, hatta bunun çoğu kişi tarafından artık su götürmez bir gerçek sayılması, son onyılların -pek çok Avro-Amerikalının benimsemeyi mecburi bir yükümlülük olarak hissettiği- bir ulusal projesidir. Halen süregitmekte olan bu proje büyük bir başarı, bir kamusal erdem işareti olarak sunulmaktadır. Oysa Amerika'nın savaşlarda orantısız derecede büyük bir ateş gücüne başvurduğunun kabul edilmesi (savaşın başlıca yasalarından birinin açıkça ihlal edilmesi) pek de ulusal bir proje sayılmaz.

Sonuç olarak, Amerika'nın savaşlarına (ABD'nin Filipinler'de 1899'dan 1902'ye kadar gerillalara karşı yürüttüğü -ve Mark Twain'in çok yerinde bir saptamayla suçladığı gibi- 'kirli savaş' dahil olmak üzere) ayrılan ve 1945'te Japonya'nın iki şehrine atom bombası atılmasının lehindeki ve aleyhindeki savları -tabii bu silahların ne tür kayıplara mal olduğunu gösteren fotoğrafik kanıtlarla birlikteadil biçimde sergileyen bir müze kurulsa, buna herhalde -şimdilerde her zamankinden daha fazla- hiç de yurtseverce olmayan bir girişim gözüyle bakılırdı.

ALTI



İşlenen büyük suçları ve zalimlikleri kaydeden fotoğraflara bakmak, insana bir yükümlülük gibi gelebilir. Tabii, böyle fotoğraflara bakmanın ne anlama geldiği üzerine, bunun yanında, onların gösterdikleri şeyi özümseme yeteneği üzerine düşünmenin de bir yükümlülük olduğu varsayılabilir. Bu resimlere verilen tepkilerin hepsi aklın ve vicdanın denetiminde değildir. İşkence ve eziyet görmüş, sakatlanmış bedenlerle ilgili çoğu görüntü şehevi bir ilgi uyandırmaktadır. (*Savaşın Felaketleri* bu açıdan çarpıcı bir istisnadır: Goya'nın resimlerine şehvetli bir merakla bakılamaz. Onlar insan bedeninin güzelliğini yansıtmazlar; Goya'nın bedenleri sıkıntılıdırlar ve kat kat giysiler altına gizlenmişlerdir.)

Çekici bir bedenin zedelenmesi, parçalanması ya da bozulmasını sergileyen bütün görüntüler -belli bir dereceye kadar- pornografiktir. Fakat tiksindirici görüntüler de pekâlâ akıl çelici olabilir. Tüyler ürpertici bir araba kazasının yanında, akıp giden bir otoyol trafiğini yavaşlatan etkenin sadece merak olmadığını herkes bilir. Birçok insan için, ıstırap verici bir şey görme isteğinin çekiciliği de aynı derecede kuvvetli bir etkendir. Böylesi istekleri 'marazi' diye adlandırmak ender rastlanan bir sapkınlık eğilimini akla getirmekte (gerçi böyle manzaraları çekici bulanların sayısı da oldukça fazladır) ve insanın içini sürekli ezen bir etki yapmaktadır.

Gerçekten de, sakatlanmış bedenlerin bir çekicilik yaydığının kabullenildiği ilk örnek (benim bildiğim kadarıyla) zihinsel çatışmanın tanımlandığı temel metinlerden birindedir. Sözünü ettiğimiz metin, Platon'un Sokrates'inin, hayatta kıymet vermediğimiz bir arzunun aklımızı nasıl çelebileceğini ve böylece benliği kendi doğasının bir parçasına karşı öfkeye boğduğunu anlattığı, *Devlet*'in Dördüncü Kitabı'dır. Platon, 'akıl', 'öfke' ya da 'kızgınlık' ve 'iştah' ya da 'arzu'dan oluşan -ve Freud'un 'süperego', 'ego' ve 'id' şemasını önceleyen- üç ayaklı bir zihinsel işlev teorisi geliştirmişti (Platon'un teorisinin tek farklılığı, 'akıl'ı en üste, 'öfke'yle temsil edilen 'vicdan'ı ise ortaya koymasıdır). Sokrates bu tartışma boyunca, insanın tiksindirici şeylerin cazibesine -gönülsüzce bile olsa- nasıl kapılabileceğini örneklemek için, Aglaion'un oğlu Leontius hakkında duyduğu bir hikâyeyi anlatır:

> Leontius, kuzey duvarının dışında Piraeus'tan yukarı çıkarken, bazı suçluların yerde yatan cesetlerini fark etti; cellatları da onların yanında ayakta duruyordu. İçinden he-

men o tarafa seğirtip ölülere bakmak geldiyse de, zihnindeki başka bir güç onu engelliyor, tiksintiyle oradan uzaklaşmaya zorluyordu. Bir süre kendi kendine mücadele etti, gözlerini kapatıp düşündü, fakat sonunda içinde baskın çıkan arzuya dayanamadı. Gözlerini alabildiğine açarak cansız bedenlere doğru koşturup haykırdı: "Siz oradakiler, lanet olsun size, bu güzel manzaraya bakın da bayram edin."

Akıl ile arzu arasındaki mücadeleye örnek olarak, yakışıksız ya da yasak cinsel tutku gibi, daha bildik bir örneğe başvurmaya yeltenmeyen Platon, insanoğlunun aşağılama, acı çektirme ve sakatlama sahnelerine karşı doğal bir iştahı olduğunu peşin peşin kabul etmekteydi anlaşılan. İşte, kanımca, vahşet resimlerinin etkisini tartıştığımızda bir dip akıntısı gibi yol alan bu aşağılık dürtü de mutlaka dikkate alınmalıdır.

Modernitenin başlarında, ıstırap verici şeylere karşı içsel bir yöneliş bulunduğunu kabul etmek daha kolay olabilirdi. Edmund Burke, insanların acı görüntülerine bakmaktan hoşlandığını gözlemlemişti. Nitekim, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* ('Yüce' ve 'Güzel' Fikirlerimizin Kökenine Dair Felsefi Bir Soruşturma, 1757) başlıklı kitabında, "Başkalarının acılarının ve başlarına gelen talihsizliklerin belli ölçülerde bize zevk verdiğinden ve bunun hiç de gelgeç bir duygu olmadığından eminim," diye yazıyordu. "Olağandışı ve feci olayları doymak bilmez bir merak içinde seyretmek kadar bakmaya hevesli olduğumuz başka bir manzara yoktur." William Hazlitt de, Shakespeare'in Iago'su* ve tiyatroda alçaklığın çekiciliği üzerine kaleme aldığı bir

*) *Othello* oyununda, söylediği yalanlarla ortalığı karıştıran ikiyüzlü karakter. (ç.n.)

makalede, "Niçin gazetelerde durmadan korkunç yangınlar ve şok edici cinayetlerle ilgili haberler okuyup duruyoruz?" diye sormuş, sonra da şöyle cevap vermişti: "Çünkü 'fesatlık tutkusu', zulmetme tutkusu, insanoğluna sempati duygusu kadar doğal gelmektedir."

Erotizmin büyük teorisyenlerinden George Bataille, 1910'da Çin'de çekilen ve 'yüz bıçakla ölüm' törenine kurban edilen bir esiri gösteren fotoğrafı her gün bakmak için masasında tutuyordu. (Bu bilgi sonradan dillere destan olduğu için, bu fotoğraf Bataille'ın 1961'de, vefat etmeden önce çıkan kitaplarının sonuncusu olan *Eros'un Gözyaşları*'nda kullanılmıştır.) "Bu fotoğraf," diye yazıyordu Bataille, "...benim hayatımda yadsınmaz bir rol oynamıştır. Acıyı en çıplak haliyle gösteren, ayrıca başdöndürücü ve dayanılmaz bir yanı da olan bu resme bakıp düşüncelere dalmaktan hiçbir zaman kendimi alamadım." Bataille'a göre, bu resim üzerine kafa yormak hem duyguları incitir, hem de tabu sayılan erotik bilgiyi özgürleştirir –birçok insanın hak vermekte zorlanacağı derecede karmaşık bir tepki. Çoğu insan için dayanılmaz bir görüntüdür bu: Zaten silahsız olan kurban, vücuduna girip çıkan bıçak darbeleriyle derisinin yüzülmesinin son aşamasında hâlâ canlıdır (bir pentür değildir bu, bir fotoğraftır; efsane değil, gerçek Marsyas'tır) ve yukarıya çevrili yüzünde İtalyan Rönesansı'nda resmedilen Aziz Sebastian figürleri gibi vecd içinde kendinden geçmiş bir ifade vardır. Tefekkür nesneleri olarak vahşet görüntüleri, birçok farklı ihtiyaca karşılık verebilir: İnsanın zayıflığa karşı daha dayanıklı hale gelmesine yarayabilir, insanın duyarlılığının körelmesine yol açabilir, insanı bazı şeylerin düzeltilemeyeceğini kabullenmek zorunda bırakabilir.

Gerçi Bataille, bu azap verici manzaralara bakmaktan zevk aldığını söylemez bize. Fakat, aşırı acıyı sıradan acıdan daha fazla bir şey, bir tür tecelli olarak tasavvur edebildiğini de saklamaz. Bu, dinsel düşüncede kök salmış, acıyı fedakârlığa, fedakârlığı coşkuya bağlayan bir ıstırap görüntüsüdür, başkalarının acısının manzarası; acıyı bir hata, bir kaza, ya da bir suç olarak kabul eden modern duyarlılığa çok da yabancı sayılamayacak bir manzara. Düzeltilmesi gereken bir şey; reddedilmesi gereken bir şey; insanın kendini güçsüz hissetmesini sağlayan bir şey.

***

Uzaktaki acıları gösteren fotoğrafların sağladığı bilgi ne işe yarar? İnsanlar kendilerine yakın olan acılara pek bakamazlar. (Bu konudaki etkileyici belgelerden birisi Frederick Wiseman'ın *Hastane* adlı filmidir.) Hem de bütün dikizci tuzaklarına -ve kendileri için yararlı bir sonuç olan bilgi edinme fırsatını sunmasına- rağmen. 'Bu *benim* başıma gelmiyor,' 'Ben hasta değilim,' 'Ben ölmüyorum', 'Ben bir savaşta kapana kısılmış değilim'; insanların başkalarının (hatta, kolaylıkla özdeşlik kurabilecekleri insanların) çileleri hakkındaki düşünceleri akıllarından defetmeleri normal görünmektedir.

Nisan 1993'te Saraybosna'ya ilk defa ayak bastıktan kısa bir süre sonra tanıştığım ve Yugoslav ideallerine yürekten sadık bir kadın bana şunları anlatmıştı: "Ekim 1991'de Sırplar Hırvatistan'ı işgal ettiğinde ben burada, barış içinde yaşayan Saraybosna'daki bu güzel dairemde oturuyordum. Televizyonda akşam haberlerinde, bizden aşağı yukarı üç yüz kilometre uzaklıktaki Vukovar'ın harabeye

çevrilmesiyle ilgili yayınları izlediğimizde, kendi kendime, 'Ah, ne kadar korkunç,' demiş ve hemen kanalı değiştirmiştim. Bu durumda, Fransa'da, İtalya'da ya da Almanya'da yaşayan biri de burada her gün işlenen cinayetleri akşam haberlerinden izlese ve 'Ah, ne kadar korkunç!' diye tepki gösterip hemen başka bir programı izlemeye geçse ben ona nasıl kızabilirim? Bu çok normal bir tepki. Çok insanca." İnsanlar oldukları yerde kendilerini güvende hissettiklerinde (onun kızdığı, kendi kendini suçladığı nokta buydu), başkalarına karşı kayıtsızlaşırlar. Ama bir Saraybosnalının, ne de olsa -eskiden- kendi ülkesinin başka bir yerinde meydana gelen korkunç olayları yansıtan görüntülerden kaçmasının, tabii ki başka (ülke dışında olup da Saraybosna'ya sırt çevirenlerin niyetlerinden daha farklı) bir nedeni daha olabilirdi. Zaten, onun iyi duygular besleyerek andığı yabancıların ihmalkârlığı da böyle olaylar karşısında hiçbir şey yapılamayacağı duygusunun bir sonucuydu. Dolayısıyla, Saraybosnalı kadının, neredeyse burnunun dibinde sürüp giden savaşın uyarıcı görüntülerle özdeşlik kurmaktaki gönülsüzlüğünün, aynı zamanda umutsuzluğun ve korkunun bir ifadesi olduğu söylenebilirdi.

İnsanların ilgisizliği, yalnızca şiddet görüntülerinin kesintisizce aktarılmasının kendilerini kayıtsız hale getirmesinden değil, sırf korkudan da kaynaklanabilir. Herkesin gözlemlediği üzere, kitle kültüründe (filmler, televizyon, çizgi romanlar, bilgisayar oyunları) kabul edilebilir şiddet ve sadizmin düzeyi giderek artmaktadır. Kırk yıl önce burun kıvrılarak ve tiksintiyle irkilerek bakılan şeyler, artık bütün çocukların gözlerini bile kırpmadan izle-

dikleri görüntülerdir. Gerçekten de, düzensizlik ve kargaşa çoğu modern kültürde pek çok insan üstünde şok edici olmaktan ziyade eğlendirici bir etki bırakmaktadır. Fakat her türlü şiddet aynı derecede mesafeli bir bakışla izleniyor da değildir. Bazı felaketler, diğerlerine kıyasla ironiye daha elverişlidir.*

Savaşın meydana geldiği ülkeler dışındaki insanların korkunç görüntülerle karşılaştıklarında hemen televizyonu kapatmalarının ya da kanal değiştirmelerinin sebebi, diyelim, Bosna'daki savaşın bitmek bilmemesi, tarafların liderlerinin çözülmesi mümkün olmayan bir açmazda tıkanıp kaldıklarını iddia etmeleridir. İnsanların dehşet manzaralarına karşı daha az duyarlı hale gelmelerinin sebebi de, bir savaşın -herhangi bir savaşın- böyle tepkilerle durdurulabileceğine inanılmamasıdır. Oysa şefkat, zaten istikrarsız, gelgeç bir duygudur. Eğer eyleme dönüştürülemezse, yok olup giden bir duygudur. Burada sorun, uyandırılmış, ayağa kaldırılmış duyguların, aktarılmış olan bilgilerin nasıl eyleme dönüştürüleceğidir. 'Bizim' (ama buradaki 'biz' kimiz?) yapabileceğimiz hiçbir şey olmadığı, ayrıca 'onlar'ın da (bu 'onlar' kimlerdir?) yapabileceği bir şey olmadığı duygusu yaygınlaşırsa, o zaman

---

*) Etkileyici bir örnek olarak, ölüm mevzuunun ustası ve hissiz sevinçlerin başrahibi Andy Warhol, şiddetli ölümleri (araba ve uçak kazaları, intiharlar, idamlar) aktaran haberlere büyük ilgi duyuyordu. Ancak onun ipek baskıya aktarılmış transkripsiyonları savaşta ölümü dışlamaktaydı. Bir elektrikli sandalyenin haber fotoğrafı ve bir tabloid gazetenin manşetten yas tuttuğu "Uçakta 129 Kişi Öldü", evet; "Hanoi Bombalandı", hayır. Warhol'un ipek baskılarında savaş şiddetiyle ilgili olan tek fotoğraf, artık ikon katına yükselmiş bir örnek; yani, bir klişedir: Savaşın opaklığını, büyüleyiciliğini, adiliğini örneklemek için, posta pullarına basılıp durulan haliyle (Marilyn, Jackie, Mao'nun yüzleri gibi) bir atom bombasından yükselen mantar bulutlarını gösteren eseri.

insanlar böyle haberlerden sıkılmaya, giderek tepkisizleşmeye ve iyice atalete kapılmaya başlarlar.

Etkilenmek her zaman iyi bir şey değildir. Duygusallık, iyi bilindiği gibi, vahşilikten ve daha kötü şeylerden zevk almakla tamamen bağdaşan bir şeydir. (Kanonik bir sembol olarak, akşam olduğunda evine dönüp karısını ve çocuklarını kucaklayan, daha sonra da akşam yemeğinin hazırlanmasını beklerken piyanonun başına geçip biraz Schubert çalan Auschwitz kamp komutanı örneğini hatırlayın.) İnsanlar, üstlerine boca edilen görüntülerin miktarından dolayı kendilerine gösterilen şeylere alışmak durumunda değillerdir (neler olup bittiğini anlatmanın tek yolu bu olsa bile). Atalet, ahlâki ya da duygusal uyuşma gibi haller baştan aşağı duygu yüklüdür; burada söz konusu olan duygular da öfke ve hayal kırıklığıdır. Ancak hangi duyguların iyi olduğunu düşündüğümüzde de, sempatiyi seçmek fazla basit kaçmaktadır. Başkalarına çektirilen ve bizim görüntüler şeklinde izlediğimiz acılarla kurduğumuz düşsel yakınlık, uzakta (televizyon ekranında yakın plan çekimle gösterilen) ıstırap çeken insanlar ile ayrıcalıklı izleyiciler arasında düpedüz gerçekdışı bir bağ olduğunu akla getirir ve bu bağ, iktidarla gerçek ilişkilerimizi düzenleyen mistifikasyonlardan biridir. Ne kadar çok sempati duyarsak, acılara yol açan gelişmelerde bir suç ortaklığımız bulunmadığı duygusuna kapılmamız da o ölçüde kolaylaşır. Sempatimiz, acizliğimizin yanı sıra masumiyetimizin de ilanıdır. Bu şekliyle, küstahça değilse bile saygısızca bir tepkiye dönüşebilir. Bizim sahip olduğumuz ayrıcalıkların onların çektikleri ıstıraplarla aynı haritada cereyan ettiğini ve bizim ayrıcalıklarımızla onla-

rın ıstırapları (hayalimizde canlandırmaya bile yanaşmayacağımız yollarla) arasında bir ilişki bulunduğunu (bazılarının zenginliği, başkalarının yoksulluğunun sebebidir) düşünerek; savaşın ve caniyane politikaların bela getirdiği başka insanlara duyduğumuz sempatiyi bir tarafa koyup fazla ciddiye almamak, acılı ve kışkırtıcı görüntülerin ancak ilk kıvılcımı çakabileceği bir görevdir.

YEDİ

Fotoğrafı etkileyen (ve artık hızla basmakalıp hale gelen) iki yaygın fikri ele alalım. Ben bu fikirleri fotoğraf sanatı üzerine kendi denemelerimde (ilkini otuz yıl önce kaleme almıştım) formüle edilmiş halde gördükçe, onları yeniden irdeleyip sonuçlarını tartışmak için içimde karşı konulmaz bir arzu hissediyorum.

Bu fikirlerden ilki, halkın ilgisini medyanın ilgi gösterdiği şeylerin (yani, -en net ifadesiyle- görüntülerin) yönlendirdiğidir. Fotoğrafların çekildiği her ânda bir savaş 'gerçek' haline gelmektedir. Nitekim, Vietnam Savaşı'na karşı protestolar da orada çekilen görüntülerle birlikte alevlenmişti. Bosna'daki savaş hakkında bir şeyler yapıl-

ması gerektiği duygusu, gazetecilerin ilgisi ve duyarlılığı sayesinde güçlenmişti ve bazen 'CNN etkisi' diye adlandırılmaktaydı (CNN, kuşatma altındaki Saraybosna'yla ilgili görüntüleri üç yılı aşkın bir süre boyunca hemen her gece yüz milyonlarca insanın oturma odasına sokmuştu). Bu örnekler, dikkatlerin felaketler ve krizler üzerinde toplanmasını, nelere ilgi göstermemizi ve son olarak bu çatışmalar hakkında ne tür değerlendirmeler yapmamızı sağlamakta fotoğrafların belirleyici etkisini ortaya koymaktadır.

Az önce anlattığımız durumun tam tersi bir sonuca yol açabilecek olan ikinci fikir, görüntülere doymuş (hatta tıka basa doymuş) bir dünyada, gerçekten önemli olan şeylerin etkisinin giderek azalmakta olduğudur. Yani, hepimiz sıradanlaşıyor, darkafalı insanlar haline geliyoruz. Böyle görüntüler bir aşamadan itibaren hissedebilme yetimizi azaltıyor, bilincimizi rahatsız ediyor sanki.

Fotoğraf Sanatı Üzerine'de (1977) yer alan altı denememin ilkinde, fotoğraflar vasıtasıyla bilinen bir olayın hiç fotoğrafı çekilmeyen olaylara kıyasla kesinlikle daha gerçek bir hal alırken, aynı fotoğrafların durmadan basılıp çoğaltılmasının da o olayı bir noktadan sonra daha az gerçek hale getirdiğini ileri sürmüştüm. Aynı doğrultuda, fotoğrafların sempati yarattıkları ölçüde sempatiyi yok ettiğini de yazmıştım. Bu doğru mudur? O satırları yazdığımda bunun doğru olduğunu düşünüyordum. Fakat şimdi bundan o kadar emin değilim. Fotoğrafların etkisi giderek azalıyor; peki bu, sadece seyirci olarak kalma kültürünün, vahşet fotoğraflarının ahlâki gücünü nötralize etmesinin bir kanıtı mıdır acaba?

Bu sorunun özü, haber aktarmanın başlıca vasıtası olan televizyona bakışta odaklanıyor. Bir görüntü, onun kullanılış biçimine, nerede ve ne sıklıkta gösterildiğine bağlı olarak gücünü kaybeder. Televizyonda gösterilen görüntüler, tanımı gereği, er ya da geç bakmaktan bıkılan görüntülerdir. Duyarsızlık veya kayıtsızlık gibi görünen şeyin kökeninde, televizyonun yoğun görüntü bombardımanıyla uyandırmaya ve doyurmaya çalıştığı dikkatimizde oluşan dengesizlikler yatmaktadır. Görüntü-oburluğu yüzünden dikkatimizi sürekli olarak bir şeye odaklayamayız, ilgimiz durmadan dağılır ve içeriğe karşı da bayağı kayıtsız hale geliriz. Sürekli görüntü-akışı ise herhangi bir görüntünün ayrıcalıklı bir yere oturup, özel bir anlam kazanmasını imkânsızlaştırır. Televizyonun bütün esprisi, kanaldan kanala atlanabilmesi ve bunun, yani huzursuzlanma ve sıkılmanın normal sayılmasıdır. Tüketiciler çabuk sıkılır. Dolayısıyla, onların sıkılır sıkılmaz yeniden ve tekrar tekrar uyarılmaları gerekir. İçerik, artık bu uyarıcıların herhangi bir tanesi olmaktan başka anlam taşımaz. İçerikle daha düşünceye temellenen bir bağ kurmak, belli bir 'farkındalık yoğunluğu' gerektirir (bu da, medyanın parçalayıp bir araya getirdiği görüntülerle zayıflatılmış olan, içeriği boşaltılmış, dolayısıyla duyguların da ölümüne katkıda bulunan bir 'farkındalık'tır).

***

Modern hayatın, bizi yozlaştıran ve zamanla alıştırıldığımız bir 'korkular şöleni' olduğu savı, modernite eleştirisinin (neredeyse modernitenin kendisi kadar eskiye dayanan bu eleştirinin) temel fikirlerinden birisidir. 1800 yılın-

da Wordsworth, *Lirik Baladlar*'a yazdığı önsözde, "her gün meydana gelen ulusal çaplı büyük olayların, giderek kentlerde biriken insanların, bu insanların gündelik uğraşlarındaki tekbiçimliliğin olağanüstü şeylere karşı bir açlık, bir beklenti yaratması ve bu beklentinin aklın hızlı iletişimiyle saat be saat doyurulması" nedeniyle duyarlılığımızın gün geçtikçe daha fazla yozlaşmasını ağır bir dille mahkûm etmişti. Bu aşırı-uyarım süreci, "zihnin meseleleri ayırma yetisini bulandırıyor" ve "zihni neredeyse vahşi bir tembelliğe sürüklüyor"du.

Bu İngiliz şair, 'gündelik' olayların ve 'olağanüstü önemdeki' 'saatlik' haberlerin zihni bulandırdığını saptamayı başarmıştı. (Hem de ta 1800 yılında!) Peki, anlık olarak gelişen ve formüle edilerek sunulan olayların hangileri okurun imgelemine bırakılacaktı? Wordsworth'tan yaklaşık altmış yıl sonra, başka bir büyük şair ve (Fransız olduğu için İngilizlerin kendisini küçümseyerek nitelendirmekten hoşlandığı biçimiyle 'abartılmış') kültürel teşhis uzmanı, topluma karşı büyüklenmenin daha ateşli bir versiyonunu sunmuştu. Bu şair Baudelaire'di ve 1860'ların başlarında kendi dergisinde şunları yazıyordu:

> Günü, ayı ya da yılı ne olursa olsun, herhangi bir gazeteyi açıp da herhangi bir haberin herhangi bir satırında insanın sapkınlığının en ürkütücü izlerini görmemek imkânsızdır... Her gazete, ilk satırından son satırına kadar, bir dehşetengiz olaylar silsilesinden başka bir şey değildir. Savaşlar, işlenen suçlar, hırsızlıklar, cinsel sapkınlıklar, işkenceler, prenslerin, ulusların ve tek tek insanların kötülükleri; tam anlamıyla evrensel bir vahşet orjisi. İşte,

uygar insanlar her gün sabah öğünlerini yemeye bu iğrenç iştah açıcılarla başlıyorlar.

Baudelaire bu satırları kaleme aldığı zaman gazetelerde henüz fotoğraf basılmıyordu. Ama onun, 'burjuva'nın dünyanın dehşetlerini anlatan sabah gazeteleriyle kahvaltı masasına oturmasına getirdiği eleştiri, şimdilerde sabah gazeteleri ve televizyon aracılığıyla bizi hissizleştiren, giderek normal sayar hale geldiğimiz dehşete maruz bırakılışımıza yönelik çağdaş eleştirilerden pek de farklı değildi. Yeni teknolojiler bizi dur durak bilmeyen bir bombardımana tutmaktadır ve biz kayıtsızca izlemeye devam ettikçe onların da bize felaket ve vahşet görüntüleri yağdırmaya devam edeceklerinden şüphe edilmemelidir.

Fotoğraf Sanatı Üzerine'nin yayınlanışından beri pek çok eleştirmen, savaşın ıstıraplarının -televizyon sayesinde- gecelik bir banalliğe, sıradanlığa dönüştüğünden bahsetmekte. Eskiden herkesi şok edip öfkeden kudurtan türde görüntüler selinde boğuldukça artık tepki gösterme yeteneğimizi kaybettiğimizi fark ediyoruz. Sınırlarına kadar zorlanan şefkat duygumuz giderek köreliyor. Ağızlarda gevelenip durulan 'teşhis' bu işte. Peki ama, burada gerçekten istenen şey ne? Vahşet ve kıyım görüntülerinin miktarı azaltılsın, haftada sadece bir defa falan mı yayınlansın yani? Daha genel bir bakışla, benim *Fotoğraf Sanatı Üzerine*'de adlandırdığım biçimiyle, üzerinde çalıştığımız bir 'görüntüler ekolojisi' yaratılması mı arzulanıyor? Oysa, 'görüntüler ekolojisi' diye bir şey olmayacak. Ayrıca, Medya Gardiyanları'ndan bir heyet kurulup, böyle bir kurulun görüntülerin şok etkisi her daim taze kalsın diye ince dehşet ayarları yapmakla uğraşacağını da kimse iddia edemez.

***

*Fotoğraf Sanatı Üzerine'*de ortaya atılan görüş (deneyimlerimize duygusal bir canlılık ve etik bir duyarlılıkla karşılık verme yeteneğimizin iğrenç ve dehşetengiz görüntülerin insafsızca yaygınlaşmasıyla azalması), bu tür görüntülerin yaygınlaşmasının tutucu bir eleştirisi olarak adlandırılabilir.

Ben bu savı artık tutucu buluyorum, çünkü bu süreçte aşınıp yıpranan şey aslında gerçeklik *duygusudur*. Oysa onun ağırlığını zayıflatmaya yönelik girişimlerden bağımsız olarak, hâlâ bir gerçeklik vardır. Bu sav aslında, gerçekliğin ve ona daha eksiksiz biçimde ama hiçbir riski göze almadan tepki vermenin bir savunusudur.

Bu eleştirinin daha radikal bir çeşidinin de savunulacak bir tarafı yoktur: Modernitenin kocaman midesi gerçekliği çiğneyip yutmuş ve sonra da bütün yediğini görüntüler şeklinde geri tükürmüştür. Oldukça etkili bulunan bir analize göre, hepimiz bir 'seyir toplumu'nda yaşıyoruz. Dolayısıyla, her durumun bizim gözümüzde gerçek olması (yani, ilginç bir hal alması) için seyirlik bir şekle büründürülmesi gerekmektedir. Artık insanlar kendileri seyirlik bir hale gelmenin (şöhrete kavuşmanın) özlemiyle yanıp tutuşuyorlar. Gerçeklik, tahtından feragat etmiştir. Ortada artık sadece 'temsiller' -yani, medya- vardır.

İncelikli bir retoriktir bu. Ayrıca birçok kişinin gözünde oldukça ikna edicidir, çünkü modernitenin karakteristik özelliklerinden birisi, insanların yaşayacakları deneyimleri önceden kestirebilme duygusundan hoşlanmalarıdır (Bu görüş, özellikle, kendisinin bir yanılsamayı, bir hileyi anlattığını düşünen Guy Debord'un ve artık sadece gö-

rüntülerin, simulasyona uğramış gerçekliklerin var olduğunu iddia eden Jean Baudrillard'ın yazılarıyla birlikte ele alınmaktadır; anlaşılan bir tür Fransız spesiyalitesi gibi görünen bir yaklaşımdır bu.) Savaşın -gerçek olduğu düşünülen başka her şey gibi- medyatik bir 'etkinlik' olduğunu söylemek artık son derece basmakalıp bir sözdür. Kuşatma sırasında Saraybosna'ya günübirlik gelen (ki aralarında André Glucksmann da vardı) bazı seçkin Fransızların teşhisi de bu yöndeydi: Savaş Saraybosna'da, daha doğrusu Bosna'da meydana gelen şu ya da bu gelişmeden dolayı değil, medyada olup biten gelişmelerden dolayı kazanılacak ya da kaybedilecekti. Genelleşmiş başka bir kanı, 'Batı'nın, giderek daha fazla, savaşın kendisini seyirlik bir gösteri olarak görmeye başladığıdır. Gerçekliğin ölümünü (aklın ölümü, entelektüelin ölümü, ciddi edebiyatın ölümü gibi) bildiren haberler, anlaşılan günümüz siyaseti ya da kültüründe neyin yanlış ve içi boş olduğunu ya da budalaca bir zafer halesiyle sarıldığını kavramaya çalışan birçok insan tarafından da üzerinde fazla kafa yorulmadan kabullenilmektedir.

Gerçekliğin seyirlik bir manzaraya dönüştüğünden bahsetmek, artık çok ender rastlanan bir taşralılık durumuna düşürülmüştür. Bu yaklaşım, dünyanın zengin, haberleri eğlenceye dönüştürmüş bölgelerinde yaşayan dar, eğitimli bir kitlenin seyir alışkanlıklarını ('modern' olmanın başlıca kazanımlarından sayılan -ayrıca, gerçek bir anlaşmazlık ve tartışma imkânı sunan parti bağlarına dayalı politikanın geleneksel formlarını yok etmenin önkoşullarından birini oluşturan-, olgunlaşmış bir seyir alışkanlığını) evrenselleştirmektedir. Bu yaklaşım, herkesin bir seyir-

ci olduğunu varsaymaktadır. Bu yaklaşım -sapkınca, tamamen gayri ciddi bir kafa yapısıyla- dünyada gerçek acılar yaşanmadığını iddia etmektedir. Oysa, başkalarının acılarına karşı, savaş, kitlesel adaletsizlik ve terör hakkında ilk elden en ufak bir bilgisi olmayan haber tüketicilerinin kafa yapısıyla tepki verme yeteneğimizi genelleştirmek nasıl saçmaysa; dünyayı, refah içinde yaşayan, insanlarının başka insanların acılarının seyircileri olmak gibi değeri tartışmalı bir ayrıcalığa sahip olduğu ülkelerin bulunduğu bölgelerle bir saymak da aynı derecede saçmadır. Her şey bir yana, televizyonda gördüklerine inanmamakta direnen yüz milyonlarca televizyon izleyicisi vardır. Üstelik bu insanlar gerçekliğe baskın çıkıp onu kendi diledikleri haliyle algılamak gibi bir lükse de sahip değillerdir.

Kozmopolit bölgelerde vahşet görüntülerinin pek etki yapmadığını ve yayılmalarında, doğaları gereği şüpheci bir yan bulunduğunu ileri süren tartışmalara dalmak, artık iyiden iyiye klişeleşmiş bir durumdur. İnsanların savaş görüntülerinin önemli olduğuna inanmaları kadar kayda değer olan başka bir nokta da, bu inancın söz konusu görüntülere ve onları üretenlerin niyetlerine duyulan şüpheyi dağıtmamasıdır. Bu doğrultudaki bir tepki, yelpazenin iki farklı ucundan; yani, hayatlarında asla bir savaşın yakınında bulunmamış vurdumduymazlardan ve fotoğraflarla belgelenmiş sefaletlere katlanmak zorunda kalmış savaş yorgunlarından gelmektedir.

Modernitenin yurttaşları -bir başka deyişle, seyirlik hale getirilmiş şiddetin tüketicileri-, risk almadan olayların yakınında bulunmanın ustası olup, içtenliğin olanaklılığı konusunda en ufak bir tepki vermeyecek şekilde eğitil-

mişlerdir. Bazı insanlar duygularına yenilmemek için ellerinden gelen bütün çabayı harcarlar. Bir insanın tehlikeden uzak bir halde koltuğuna kaykılarak, kendisinin üstün bir konumda olduğunu vurgulaması ne kadar kolaydır. Savaş bölgelerinde yaşananlara tanıklık edenlerin gayretlerini 'savaş turizmi' diye küçümsemek şimdilerde o denli sık yinelenen bir yargıdır ki, savaş fotoğrafçılığının bir meslek olup olmadığı tartışmasına bile yansımıştır.

Yaygın olan bir kanı, vahşet görüntülerine duyulan iştahın kaba ya da insanı küçük düşürücü bir iştah olduğu, bir bakıma 'ticari oburluk' anlamını taşıdığıdır. Saraybosna'daki kuşatma yıllarında, tam bir bombardımanın ortasında ya da bir keskin nişancı silahını ateşlediği zaman, bir Saraybosnalının, omuzlarına ve boyunlarına asılmış aletleriyle kolaylıkla tanınan gazete fotoğrafçılarına, "Birkaç ceset fotoğrafı çekeceksiniz diye kafanıza bir gülle düşmesini mi bekliyorsunuz?" diye öfkeyle haykırdığını duymak çok sık rastlanan bir tabloydu.

Bir bombardımanın ortasında ya da bir keskin nişancı tetiğe bastığı anda sokakta bulunan fotoğrafçıların, etkileyici bir kare çekmek için, takip ettikleri siviller kadar öldürülme riski altında oradan oraya koşuştuklarına (tahmin edilenden çok daha az olmakla birlikte) bazen rastlanmıştır. Bundan başka, iyi bir hikâye kovalamak, kuşatmayı yansıtan gazete fotoğrafçılarının isteklilik ve cesaretini harekete geçiren tek dürtü değildi. Bu çatışmalar boyunca, Saraybosna'dan haber aktaran deneyimli gazetecilerin çoğu tarafsız olamıyordu. Saraybosnalılar da (kendi acılarının temsiliyle ilgilenen kurbanlar olarak) perişan ve sefil hallerinin fotoğraflanarak kayda geçirilmesi konusunda

oldukça istekliydiler. Ancak onlar, kendi yaşadıkları acıların 'eşsiz' olarak görülmesini de istiyorlardı.

1994 yılı başlarında, bir yılı aşkın bir süredir kuşatma altındaki bu şehirde yaşayan İngiliz gazete fotoğrafçısı Paul Lowe, kısmen harabeye dönmüş bir sanat galerisinde, birkaç yıl önce Somali'de çektikleriyle birlikte orada görüntülediği fotoğraflardan oluşan bir sergi açmıştı; Saraybosnalılar, şehirlerine yönelik halen devam etmekte olan saldırının yeni resimlerini görmeye pek hevesli olmakla beraber, Somali resimlerinin sergiye dahil edilmesine de oldukça kızmışlardı. Paul Lowe, meselenin son derece basit olduğu kanısındaydı. Kendisi profesyonel bir fotoğrafçıydı ve bunlar da gururla sergilediği çalışmalarının iki ayrı kümesiydi. Öte yandan, mesele Saraybosnalıların gözünde de son derece basitti. Onlara göre, kendi acılarını başka insanların acılarıyla yan yana koymak, onları birbiriyle kıyaslamak ('Hangi cehennem daha kötüydü?') ve Saraybosna şehitlerini basit bir düzeye indirmek anlamına geliyordu. Saraybosna'da yaşanan vahşetin Afrika'da olup bitenlerle hiçbir ilgisinin olmadığını söylüyorlardı. Onların öfkesine ırkçı bir gölgenin düştüğü kuşkusuzdu ('Bosnalılar Avrupalıdır'; Saraybosna'da yaşayan insanlar yabancı dostlarına bu gerçeği işaret edip durmaktan hiçbir zaman bıkmamışlardır), ancak bu sergiye -Afrika yerine- Çeçenistan'da ya da Kosova'da, daha doğrusu, başka herhangi bir ülkede yaşayan sivillere karşı işlenen vahşetlerin resimleri dahil edilse ona da karşı çıkarlardı. İnsanın, kendi çektiği acıların başka birisinin acılarıyla aynı kefeye konmasını kabul etmesi dayanılmaz bir durumdur.

SEKİZ

Bir cehennemi göstermek, elbette, insanların o cehennemden nasıl çıkarılacağı, cehennem ateşinin nasıl söndürüleceği konusunda herhangi bir şey anlatmaz bize. Yine de, başkalarıyla paylaştığımız şu dünyada, bazı insanların, insanların kötücüllüğü ve sapkın yanlarının ne denli ıstıraplara yol açtığını bilmesi ve bu konuda görüşlerini derinleştirmesi kendi içinde hâlâ olumludur. Ahlâksızca davranışlarla her karşılaşışında sürekli serseme dönen, insanların başka insanlara karşı nasıl dehşet verici derecede zalimleşebileceğinin fiili kanıtlarıyla her yüz yüze gelişinde hayal kırıklığına uğramaya (hatta, gördüklerinden kuşku duymaya) devam eden birisi, ahlâki ya da psikolojik açıdan yetişkinliğe varmış değildir.

Oysa, belli bir yaştan sonra hiç kimsenin bu türde bir masumiyete, yüzeyselliğe, bu derece cehalete ya da hafıza kaybına hakkı yoktur.

Şimdi elimizde, böylesi bir ahlâki kusuru sürdürmeyi zorlaştıran muazzam sayıda bir resim hazinesi bulunmaktadır. Bırakın vahşet resimleri hayalet gibi etrafımızda dolansınlar. Onlar yalnızca basit araçlar olsalar ve işaret ettikleri gerçekliğin büyük kısmını kapsamaları mümkün olmasa bile, hâlâ hayati bir işlevi yerine getirmektedirler. O görüntüler bize şunu söyler: İşte bu, insanların şevkle, kendilerini haklı ve üstün görerek yapabilecekleri, yapmaya gönüllü olabilecekleri şeyin resmidir. Bunu unutmayın.

Yine de, bunu söylemek, insanlardan, özellikle kötülüğün canavarca güç gösterilerinden birini hatırlamalarını istemekle aynı şey değildir. ('Asla unutmayın.') Düşünmeye yeterince değil ama, hafızaya belki de çok fazla değer atfedilmektedir. Hatırlamak etik bir edimdir, kendi başına ve kendisi olarak etik değeri vardır. Hafıza ise, acı verici olsa da, ölülerle kurabileceğimiz tek bağdır. Dolayısıyla, hatırlamanın etik bir edim olduğu inancı, öleceğini bilen, normal koşullarda bizden önce ölenlere (aile büyüklerine, anne babalara, öğretmenlere ve yaşlı dostlara) yas tutan insanlar olarak doğamızın derinlerine kök salmıştır. Kalpsizlik ve hafıza kaybı, nedense hep el ele yürümüştür. Ama tarih bize, kolektif tarihin çok daha uzun bir zaman diliminde hatırlamanın değeri konusunda çelişkili sinyaller gönderir. Açıktır ki, dünyada çok fazla adaletsizlik vardır. Ve gereğinden fazla hatırlamak (tarih kadar eski kederler: Sırplar, İrlandalılar) insana acı verir. Barış yapmak,

unutmaktır. Uzlaşmak için hafızanın kusurlu ve sınırlı olması gerekir.

Amaç insanın kendi içinde hayatını sürdüreceği bir alana sahip olmaksa, çarpıcı haksızlıkların, insanların dünyanın her yerinde birbirlerine korkunç şeyler yaptıkları anlayışı içinde düşünülmesi ve bu şekilde çözümlenmesi bir açıdan rahatlatıcı bir şeydir.

***

Küçük ekranların (televizyon, bilgisayar, avuç bilgisayarı) önüne park etmiş olan bizler, dünyanın dört bir tarafındaki felaketleri bildiren kısa haberler ve görüntüler arasında sörf yapabiliyoruz. Ve sanki bu tür haberlerin miktarı eskisine oranla daha fazla. Bu belki de bir yanılsamadır. Belki de olay, haberlerin 'her yer'e yayılmasından ibarettir. Ve bazı insanların çektikleri acılar, belirli bir izleyici kitlesine (acıların, belli bir hedef kitlesinin olduğunun kabullenilmesi gereken bir düşünce olduğunu göz önünde tutacak olursak) başkalarının acılarından çok daha ilginç gelmektedir. Savaşlar hakkındaki haberlerin günümüzde dünyanın istisnasız her tarafına yayılması, bizden çok uzakta yaşayan insanların acıları üzerinde düşünme yeteneğimizin dikkat çekici derecede arttığı anlamına gelmez tabii. Modern hayatta (bizi kendileriyle ilgilenmeye çağıran şeylerin çok fazla olduğu bir hayatta), bize kendimizi kötü hissettiren görüntülerden kaçmaya çalışmamızdan daha doğal bir şey olamaz. Aynı şekilde, eğer haberlerde, savaşların ve diğer rezaletlerin yol açtığı acı ve ıstırapların en ince ayrıntıları ve kesitlerine daha fazla zaman ayrıldığında çoğu insanın hemen kanal değiştireceğini tahmin

etmek zor olmasa gerektir. Fakat bu tabloya bakıp, insanların daha az duyarlı olduklarını söylemek de herhalde pek doğru olmayacaktır.

Bizim tam anlamıyla dönüşmüş insanlar olmamamız, bir ıstırapla karşılaşınca hemen kafamızı çevirmememiz, başka bir sayfaya geçmememiz ya da kanal değiştirmememiz, görüntülerle gerçekleşen bir saldırının etik değerini değiştirmez. Böylesi görüntülerle karşılaştığımızda *yeterince* acı çekmememiz ve yüreğimizin dağlanmaması bir kusur değildir. Fotoğrafın, yakaladığı ve çerçevelediği tarih ve çekilen ıstırapların sebepleri hakkındaki cahilliğimizi gidermesi de beklenemez. Böylesi görüntülere, devlet gibi yerleşik güçlerin yol açtığı kitlesel acılara karşı duyarlı olmak, bunlar üzerinde düşünmek, bunlardan ders çıkarmak ve bu haksızlıkları rasyonelleştirmeye yönelik çabaları irdelemek için çıkarılmış bir davetiye olmaktan öte bir anlam yüklemek kesinlikle yanlıştır: Bu nitelikteki bir fotoğrafın gösterdiği tabloya kim(ler) sebebiyet vermiştir? Bundan kim(ler) sorumludur? Bu akıbet affedilebilir bir durum mudur? Böyle bir sonucun ortaya çıkması kaçınılmaz mıydı? Peki, açıktan cephe alarak meydan okumamız gerektiği halde, fiilen kabullenmemiz gereken bazı durumlar mı vardır? Tüm bunları dikkate aldığımızda, şefkat gibi ahlâki bir tepkiyle bir eylem sürecinin belirlenemeyeceği açıkça ortadadır.

Söz konusu görüntülerde yansıyan acılara karşı hiçbir şey yapamamanın verdiği hayal kırıklığı, onları izlemeyi ya da bu görüntülerin yayınlanış biçimini (savaş ve vahşet haberler arasında cilt merhemi, ağrı dindirici ya da cip reklamlarının verilmesini) onursuzca bulma şeklinde bir

suçlamaya da dönüştürülebilir. Bu ıstıraplar hakkında yapabileceğimiz bir şeyler olduğunda ise böylesi meseleleri muhtemelen kafamıza bile takmayız.

***

Bilindiği üzere, 'görüntüler'in, acıları belli bir mesafeden seyretmeye yol açtığı suçlanmasına da rastlanmıştır, sanki izlemenin başka bir yolu varmış gibi. Oysa yakından (bir görüntü aracılığıyla olmadan) seyretmek de sadece izlemekten ibarettir.

Vahşet görüntülerine getirilen eleştirilerin bazıları görmenin kendisinin karakterize edilmesinden farklı değildir. Görme çaba istemez; görme, uzamsal bir mesafe gerektirir; görme kesilebilir (gözlerimizde gözkapağı vardır, kulaklarımızda kapı yoktur). Antik çağın Yunan filozoflarına görmeyi en mükemmel, en soylu duyu olarak düşündürten özellikler, şimdilerde bir kusurla ilişkilendirilmektedir.

Fotoğrafların sunduğu gerçekliğin soyutluğunda ahlâki açıdan yanlış bir şeyler olduğu düşünülür; sanki insanın başkalarının ıstıraplarını belli bir mesafeden, üstelik bu ıstırabın ham gücünden mahrum olarak izlemeye hakkı yoktur. Görüntünün bizi dünyanın sertliğinden uzak tutan, gözlem yapma ve seçerek dikkat etme hakkı tanıyan özellikleri için sanki insani (ya da ahlâki) bir bedel ödememiz beklenmektedir.

Bir adım geri çekilip düşünmekte yanlış olan hiçbir şey yoktur. Zaten birçok bilge kişi şöyle dememiş midir: "Hiç kimse aynı anda hem düşünüp hem de birine vuramaz."

DOKUZ



Bazı fotoğraflar (örneğin, 1943'te Varşova gettosunda, bir ölüm kampına nakledilmek üzere itile kakıla yürütülürken ellerini havaya kaldırmış küçük çocuğa ait kareler gibi ıstırap simgeleri), insanın gerçeklik duygusunu derinleştirmeye yarayan 'tefekkür nesneleri' olarak (eğer öyle demeyi tercih ederseniz, 'seküler ikonlar' olarak) 'ölüm sembolü' yerine geçebilir. Ancak bu, içinden onlara bakacak kutsal ya da düşünce kabilinden bir uzamın eşdeğerini gerektirir. İnsanın içinde ciddi olmaya karar verdiği uzamı bulması ise, başlıca kamusal alan modeli mega-mağaza (ya da bir havaalanı, veya müze) olan modern bir toplumda son derece zordur.

Bir sanat galerisinde başka insanların acılarını sergile-

yen ürkütücü fotoğraflara bakmak, insanda, o acıları istismar ettiği şeklinde bir duygu bırakabilir. Ağırlığı, duygusal gücü bütün zamanlar boyunca değişmeden kalan görüntüler (1945'te çekilmiş toplama kampı fotoğrafları gibi) bile, onlara bir fotoğraf müzesinde (Paris'te Hôtel Sully, New York'ta International Center of Photography), bir çağdaş sanat galerisinde, bir müze kataloğunda, televizyonda, *The New York Times* sayfalarında, *Rolling Stone* dergisinde ya da bir kitapta -yani, baktığımız yere göre- farklı etkiler bırakırlar bizde. Bir fotoğraf albümünde bakılan ya da (İspanya İç Savaşı fotoğrafları gibi) gazete kâğıdına basılan bir fotoğraf, bir Agnès B. butiğinde sergilendiği zamankine göre farklı bir anlamla yüklüdür. Her resme belli bir mekânda bakılır. Ayrıca, resimlerin sunuluş biçimleri de çok çeşitlidir. Günlük elbise imal eden İtalyan giyim firması Benetton için düzenlenen ünlü bir reklam kampanyasında, ölü bir Hırvat askerinin kan lekeleriyle kaplı gömleğini gösteren bir fotoğraf kullanılmıştır. Reklam fotoğrafları genellikle sanat fotoğraflarında olduğu ölçüde şevkle, belli belirsiz bir rahatlıkla, kendi sınırlarını aşarak, ironik ve saf hüznü yansıtan bir ciddiyetle çekilir. Capa'nın ünlü fotoğrafındaki 'düşen asker' görüntüsü *Life* dergisinde Vitalis reklamının karşı sayfasında yer aldığında, iki tür fotoğraf ('editoryal' ve 'reklam' fotoğrafları) arasında ilk bakışta muazzam, kapatılamaz bir uçurum söz konusuydu. Artık bu uçurum kalkmıştır.

Şimdilerde bazı vicdanlı fotoğrafçıların çalışmalarına yönelik kuşkuculuğun önemli bir nedeni, fotoğrafların çok farklı biçimlerde basılıp yaygınlaşmasından duyulan hoşnutsuzluk ya da bu resimlere bakıp gerektiği ölçüde

saygılı davranılmasını garantiye bağlamanın hiçbir yolunun bulunmaması olsa gerektir. Gerçekten de, liderlere yönelik yurtseverce saygının gösterildiği resmi ortamlar dışında, hiçbir yerin düşünmeyi teşvik edici ya da engelleyici bir özelliği kalmamıştır.

En hüzünlü ya da yürek burkan konuları yansıtan fotoğraflar sanat sayıldıkça (ve buna itiraz edenler ne derlerse desinler, böylesi resimler duvarlara asıldıklarında fiilen sanata dönüşürler), kamusal alanların duvarları ve değişik mekânlarını süsleyen diğer sanatların kaderini paylaşırlar. Başka bir ifadeyle, konusu bu nitelikte olan fotoğraflar, genellikle bir arkadaşla yapılan keyif yürüşünün duraklarına dönüşür. Bir müzeye ya da galeriye gitmek insanın aklının başka yerlere çelinmesiyle bölünen, sanatın izlendiği ve yorumlandığı toplumsal bir etkinliktir.* Bir noktaya kadar, bu türde fotoğrafların ağırlığı ve ciddiliği, onlara yalnız başına, tek tek resimler üzerinde kafa

---

*). 'Müze'nin kendi evrimi böyle bir oyalanma mekânı olma yönünde seyretmiştir. Müze, geçmiş çağlardaki güzel sanatların muhafaza edilip sergilendiği bir depo niteliğine kavuşunca, işlevlerinden biri sanatın sergilenmesi olan muazzam bir eğitsel kurum+mağaza haline gelmiştir. Müzenin başlıca işlevi, karma biçimlerde eğlence ve eğitimdir; deneyimlerin, beğenilerin ve simulakr'ların pazarlanmasıdır. New York'taki Metropolitan Museum of Art'ta, Jacqueline Bouvier Kennedy Onassis'in Beyaz Saray yıllarında giydiği giysilerden bir sergi açılmışken, askeri araç gereç, donanım ve resim koleksiyonuyla hayranlık toplayan Londra'daki Imperial War Museum da şimdilerde ziyaretçilerine iki kopya mekân sunmaktadır: Bunlardan birisi, Birinci Dünya Savaşı'ndan kalma, teypten gelen sesler (patlayan bombalar, haykırışlar, çığlıklar) eşliğinde ama kokusuz (çürüyen cesetlerin olmadığı, zehirli gazların hissedilmediği) bir yürüyüş alanı olarak *The Trench Experience* (1916'da Somme); diğeri de, İkinci Dünya Savaşı'ndan kalma, Almanların 1940'ta Londra'yı bombardımana tuttukları sıralarda var olan koşulların (bir yeraltı sığınağında hissedildiği şekliyle bir hava saldırısının simülasyonu dahil olarak) bir sunum olarak tanımlanmış haliyle *The Blitz Experience*.

yorarak ve hiç kimseyle konuşmadan bakılabilecek bir kitapta daha kalıcı hale gelecektir. Fakat ân gelir, insan kitabı da kapatıp bir yere koyar. Güçlü duygular seyrelip, geçici bir duyguya dönüşür. Fotoğraflardaki suçlamaların *özgüllüğü*, önünde sonunda yok olup gider; belirli bir çatışmanın mahkûm edilmesi ve bazı suçların açıkça teşhir edilmesi, bir aşamadan sonra, insanın zalimliğinin, genelde insanın vahşi yanının mahkûm edilmesine dönecektir. Üstelik, daha geniş kapsamlı olan bu süreçte fotoğrafçının kendi niyetlerinin hiçbir etkisi olmayacaktır.

***

Savaşın her zaman baştan çıkarıcı bir nitelik taşımasının panzehiri var mıdır? Ve bu soruyu bir kadının yöneltmesi, bir erkeğin sormasına kıyasla daha mı muhtemeldir? (Herhalde, evet.)

İnsan nasıl, diyelim ki Dreiser'in *Bir Amerikan Trajedi*'sini ya da Turgenyev'in, bir Paris hapishanesinde ünlü bir caninin giyotinle başı kesilmeden önceki son saatlerini izlemeye davet edilmiş bir yazarın bir metni olan "Troppmann'ın İdamı"nı okuyarak ölüm cezasına karşı çıkanlar arasında yer almayı isteyebiliyorsa; aynı şekilde, bir resimle (ya da, bir tomar resimle) de savaşa aktif biçimde karşı çıkmaya teşvik edilebilir mi? Bir anlatının insanları etkileme ihtimali bir resme göre daha fazladır. Bu kısmen, insanın bakmakla, hissetmekle yükümlü olduğu zamanın uzunluğuna bağlı bir sorundur. Örneğin, bazı filmleri izlediğimizde bizi tepeden tırnağa sarsan etkiyi, hiçbir fotoğraf ya da fotoğraf seçkisinde aynı derinlikte hissede-

meyiz. Bunun en çarpıcı örnekleri de, bildiğim kadarıyla savaşın kederli yüzünü yansıtan en etkileyici film olan Ukraynalı yönetmen Larisa Şepitko'nun *The Ascent*'i (1977) ile çok şaşırtıcı bir Japon belgeseli olan, Kazuo Hara'nın Pasifik Savaşı'ndaki 'kafayı sıyırmış' bir savaş gazisinin portresini çizdiği *İmparatorun Çıplak Ordusu Hâlâ İşbaşında*'sıdır (1987). Hara'nın filminde, başrolü oynayan savaş gazisi, hayatını, ülkenin her tarafını dolaştığı kamyonunun üstüne çıkıp megafonla haykırarak, Japon savaş suçlarını teşhir etmeye ve üstü olan eski subaylara tatsız ziyaretler yaparak, onların emrettikleri ya da fiilen işledikleri (Filipinler'de Amerikan esirlerinin katledilmesi gibi) suçlardan dolayı özür dilemelerini istemeye adamıştır.

Savaş-karşıtı resimler arasında, fotoğrafçının düşünceliliği ve resmin gücüyle bana en sarsıcı görüneni, Jeff Wall'un 1992'de çektiği ve "Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol near Mokor, Afghanistan, Kış 1986)" ["Ölü Askerler Konuşuyor (Afganistan'da, Mokor Yakınlarında Bir Kızıl Ordu Devriyesinin Pusuya Düşürülmesinden Sonraki Bir Görüntü)"] başlığını verdiği dev fotoğraftır. Bir belgenin antitezi olan bu resim (iki buçuk metreye yakın yükseklik ve yaklaşık dört metre eninde, hafif bir kutunun üstüne yerleştirilmiş bir Cibachrome saydam baskı olarak), bir arazide duran askerlerle bombalanmış tepeleri gösteriyordu ve sanatçının stüdyosunda kurgulanmıştı. Kendisi bir Kanadalı olan Jeff Wall, Afganistan'a hayatında hiç gitmemişti. Bu fotoğrafın tuzağı, haberlerde çok fazla yer verilen vahşi bir savaşla ilgili kurgulanmış bir olayı anlatmasındadır. Anlaşılan Wall, on dokuzuncu yıldaki tarihi resimlerde ve on se-

kizinci yüzyılın sonlarıyla on dokuzuncu yılın başlarında ortaya çıkan manzara-olarak-tarih konulu diğer sanat eserlerinde (kameranın icat edilişinden hemen önce, geçmişi -özellikle de yakın geçmişi- hayret uyandırıcı ve rahatsız edici derecede 'gerçek' gösteren canlı tablolar, balmumu tasvirler, diorama ve panoramalarda) görüldüğü gibi, savaşın dehşetini tahayyül etmeyi kendine görev saymıştı (ve bu konuda ilham aldığı kişi olarak Goya'nın ismini aktarıyordu).

Wall'un hayali fotoğraf çalışmasındaki figürler 'gerçekçi'dir, fakat görüntüler elbette gerçek değildir. Ölü askerler konuşmazlar. Bu eserde ise konuşuyorlar.

Kalın ve ağır kışlık üniformaları ve uzun çizmeleriyle on üç Rus askeri bir cep çevresine dağılmıştır; kan sıçramış tepeler, düşmek üzere olan kayalar ve savaşın gereği olan diğer şeylerle (boş bomba yuvaları, ezik büzük metal parçaları, içinde bir bacağın dizden aşağısı kalmış olan bir çizme) doludur... Bu tablo, Gance'ın *J'accuse* filmindeki Birinci Dünya Savaşı'nın ölü askerlerinin mezarlarından kalktığı sahnenin elden geçirilmiş bir versiyonu olarak düşünülebilir pekâlâ, oysa Sovyetler Birliği'nin gecikmiş bir sömürge savaşının, kendi çılgınlığında canlarından olmuş bu Rus askerleri hiç gömülme şansına kavuşamamışlardır. Birkaçının kafasında hâlâ miğferi vardır. Dizleri üstüne çökmüş birinin başı, heyecanla konuşurken öylece kalmış, beyninden kıpkırmızı maddeler etrafa saçılmıştır. Atmosfer sıcak, dostane ve kardeşçedir. Dirseğine yaslanmış ya da oturduğu yerde gevezelik ederken yakalanmış askerler, kafatasları yarık, parça parça elleriyle görünmektedir. Birisi, uykuya dalmış gibi yana devrilen bir başkası-

nın üstüne eğilmiş, sanki onu doğrulup oturmaya ikna etmeye çalışmaktadır. Birbiriyle şakalaşan üç kişiden, karnında kocaman yarası olan biri, yüzükoyun uzanmış başka bir askerin sırtına binmiştir; yüzükoyun yatan asker de, önünde muzip bir ifadeyle bir parça et sallandıran üçüncü bir askere gülümsemektedir. Miğferli, bacakları kopmuş bir asker, yüzünde meraklı bir gülümsemeyle biraz uzaktaki bir yoldaşına dönmüştür. Onun altında, canlanmaya pek de hevesli görünmeyip sırtüstü uzanmış ve kanlı başları taşlık meyilden aşağı doğru sarkmış iki asker göze çarpmaktadır.

Son derece suçlayıcı bir içerik taşıyan bu resmin girdabına kapılınca, oradaki askerlerin kafalarını bizden tarafa çevirip bizimle konuşmaya başlayacaklarını geçirebiliriz aklımızdan. Oysa, hayır, içlerinden hiç biri resmin dışına bakmaz. Biz seyircilere yönelik en ufak bir protesto tehdidi algılanmaz. Adına savaş denilen bu tiksinti verici çılgınlığı durduralım diye bize bağıracakları falan yoktur. Savaş çıkarıp kendilerini ölmeye ve öldürmeye gönderenleri lanetlemek için, sendeleyerek ayağa kalkıp hayata geri dönmeye niyetleri de yoktur. Bu figürler başkalarını korkutmak amacıyla tasarlanmamıştır; nitekim, resmin en solunda oturan beyaz giysili bir Afgan ölü hırsızı, pür dikkat askerlerden birinin çantasını karıştırırken, askerler onun farkında bile değillerdir. Resmin sağ üst köşesinde de, aşağıya doğru meyilli patikada yürüyen ve muhtemelen kendileri de asker olan iki Afgan, ayaklarının altında toplanmış Kalaşnikoflardan da anlaşılacağı üzere, ölü askerlerin silahlarını çoktan çalmış durumdadırlar. Bu ölüler, yaşamaya (canlarını alanlara, tanıklara ve bize) karşı

son derece ilgisizdirler. Öyleyse niçin bizim bakışımızı merak etmeleri gereksin ki? Bize söyleyecekleri ne olabilir? 'Biz' (buradaki 'biz', başlarından onlarınki gibi bir şey asla geçmemiş olan herkestir) onları anlamayız. Biz onların yaşadıklarına vakıf olamayız. Bizim, savaşın neye benzediğini gerçekten tasavvur etmemiz mümkün değildir. Biz savaşın ne kadar korkunç, ne kadar dehşetengiz bir şey olduğunu -ve ne kadar 'normal' hale geldiğini- tahayyül edemeyiz. Biz anlayamayız, tahayyül edemeyiz. Fakat, bir süre ateş altında kalmış ve yanı başında başkaları vurulup düşerken ölümün pençesinden kurtulmuş her talihli askerin (her talihli gazeteci, yardım kuruluşu görevlisi ve bağımsız gözlemcinin) değişmez duygularla hissettiği şey budur. Ve haklı olan onlardır.

EK

EDEBİYAT ÖZGÜRLÜĞÜN TA KENDİSİDİR!*

Alman Kitapçılar Derneği'nin elli üç yıldan beri çok sayıda yazar, düşünür ve benim kamusal çalışmalarına hayranlık duyduğum örnek insanlara verdiği bu ödülü almak üzere burada, Paulkirsche'de (St. Paul Kilisesi) toplanmış bulunan bu seçkin dinleyici kitlesinin önünde konuşmak (tekrar etmek gerekirse, tarih yüklü bu mekânda bu vesileyle bir konuşma yapmak) benim açımdan gerçekten gururlandırıcı ve esin verici bir deneyim.

*) Susan Sontag 2003'te, Alman Yayıncılar Birliği'nin 1959'dan beri her yıl verdiği Frankfurt Barış Ödülü'ne layık görüldü. Okumakta olduğunuz metin, Sontag'ın, yine her yıl geleneksel olarak Frankfurt Kitap Fuarı sırasında düzenlenen ödül verme töreninde yaptığı konuşmanın tam metnidir. (ç.n.)

Konuşmama başlamadan önce şikayet edebileceğim tek konu, Amerikan Büyükelçisi Daniel Coates'in, Alman Kitapçılar Derneği'nin kendisine bu yılki ödülün sonucunun açıklandığı Haziran ayında yaptığı daveti bir an dahi düşünmeden geri çevirerek, yani tamamen bilinçli bir tercihle bu toplantıya katılmama yolunu seçmesi. Dolayısıyla, büyükelçinin bu tavrının, onun, sıradan bir diplomatik görevi yerine getirerek kendi ülkesinin -ve tabii benim ülkemin- çıkarlarını ve itibarını temsil etmekten kaçınıp, Bush yönetiminin ideolojik tutumu ile kindar tepkiselliğini onaylamaya daha fazla ilgi duyduğunu gözler önüne serdiğini baştan belirtmek zorundayım.

Büyükelçi Coates'in bu toplantıya katılmamayı seçmesinin nedeni, sanıyorum, benim Amerikan dış politikasında gözlenen yeni radikal yönelişe (ki bunun en somut örneği Irak'ın istila ve işgal edilmesidir) karşı gazete ve televizyon röportajlarıyla kısa dergi makalelerinde dile getirdiğim eleştirilerdir herhalde. Oysa ben, tam da Almanya'da, temsil ettiği ülkesinin bir yurttaşı önemli bir Alman ödülüne layık görüldüğü için, kendisinin bu törende hazır bulunması gerektiği kanısındayım.

Bir Amerikan büyükelçisinin görevi, her şeyden önce, kendi ülkesini -ülkesinin tamamını- temsil etmektir. Ben tek başıma elbette Amerika'yı temsil etmiyorum; hatta, Bay Bush'un ve onun danışmanlarının yürüttüğü emperyal programa kesinlikle destek vermeyen ve hiç de küçümsenerek burun kıvrılamayacak büyüklükteki bir azınlığı temsil ettiğim de söylenemez. Kaldı ki, edebiyattan (edebiyata dair belirli bir fikri kastediyorum burada) ve vicdandan (yine, vicdan ya da vazifeyle ilgili belirli bir yaklaşım

biçiminden söz etmekteyim) başka hiçbir şeyi temsil etmediğimi düşünmek benim çok hoşuma gidiyor. Ancak benim, Avrupa'nın önemli bir ülkesinin verdiği bu ödüle, iki kıta arasında bir 'entelektüel elçi' (söylemeye gerek yok ki, sözcüğün en zayıf ve sadece metaforik anlamıyla bir 'elçi') rolü oynamamdan dolayı layık görülmemi vesile sayarak, Avrupa ile Amerika Birleşik Devletleri arasında var olduğu bilinen ve durmadan lafı edilen, bir bakıma kendi ilgilerim ve heyecanlarımın birleştiği bir mesele olan 'uçurum' hakkındaki bazı düşüncelerimi ifade etmenin çekiciliğine karşı koyamadığımı da belirtmek isterim.

Birincisi, bu -halihazırda bile arası kapatılmaya gayret edilen- bir uçurum mudur? Ya da, bu uçurum aynı zamanda bir çatışmanın varlığına işaret etmez mi? Avrupa hakkında, özellikle de bazı Avrupa ülkeleri hakkında kızgın ve kaba açıklamalar yapmak, şimdilerde Amerikan siyasal retoriğinde bayağı revaçta; tabii bu tarafta, yani en azından kıtanın batı kesimindeki zengin ülkelerde de, Amerikan-karşıtı duygular her zamankinden daha yaygın, daha gür bir sesle ifade edilir ve daha şiddetli tepkilerle dışavurulur durumda. Peki, soralım öyleyse: Bu çatışma nasıl bir şeydir? Bu çatışmanın derinlere kök salmış sebepleri var mıdır? Bana sorarsanız, evet, vardır.

Avrupa ile Amerika arasında her zaman alttan alta yürüyen bir uzlaşmazlık; en azından anne baba ile çocuk arasında gözlendiği türden karmaşık ve belli belirsiz bir husumet olmuştur. Amerika bir neo-Avrupa ülkesidir ve son onyıllara kadar da nüfusunun büyük kısmını Avrupa kökenli insanlar oluşturmuştur. Bununla birlikte, Avrupa ile Amerika arasında en sağduyu sahibi yabancı gözlemcileri

bile derinden etkilemiş olan farklılıklar da hiç eksik olmamıştır. Yeri gelmişken, bu gözlemciler arasında bilhassa, bu genç ülkeyi 1831'de ziyaret edip, üstünden yaklaşık 170 yıl geçtikten sonra bile benim ülkem hakkımda kaleme alınmış en iyi çalışma olan *Democracy in America* (Amerika'da Demokrasi) başlıklı kitabını yazmak üzere Fransa'ya dönen Alexis de Tocqueville ile bundan 70 yıl önce, Avrupa'nın evlâdı olan Amerika'nın Avrupa'nın antitezi olma sürecine girdiğini, hatta çoktan bu süreci tamamladığını kavrayarak, Amerikan kültürü hakkındaki en ilginç kitabı, çarpıcı ve bazı kesimlere öfkeden saç baş yoldurucu bir metin olan *Studies in Classic American Literature* (Klasik Amerikan Edebiyatı Üzerine İncelemeler) adlı eserini yayınlayan D.H. Lawrence'ın adlarını anmakta fayda vardır.

Roma ile Athena. Mars ile Venüs. Bu antitezleri, Avrupa ile Amerika arasında kaçınılmaz bir çıkar çatışması bulunduğu fikrini savunan son zamanlardaki popüler incelemelerin yazarları icat etmediler. Yabancılar bu konuya uzun uzun kafa patlatmışlar ve James Fenimore Cooper ve Ralph Waldo Emerson'dan Walt Whitman, Henry James, William Dean Howells ve Mark Twain'e kadar on dokuzuncu yüzyıl Amerikan edebiyatının büyük isimlerinin kaleminden, bu antitezin anlaşılmasını sağlayacak zemini yaratmışlar, hatta bu karşıtlığın tınısını veren melodisini yakalamayı başarmışlardır. Amerika'nın masumiyeti ile Avrupa'nın sofistike alışkanlıkları; Amerikan pragmatizmi ile Avrupa'nın meseleleri entelektüalize etme eğilimi; Amerikan enerjisi ile Avrupa'nın dünyayla uğraşmaktan bıkkınlığı; Amerikan naifliği ile Avrupa sinisizmi; Amerikan iyi kalpliliği ile Avrupa'nın habisliği;

Amerikan ahlâkçılığı ile Avrupa'nın uzlaşma sanatındaki ustalığı –bu nağmeleri iyi bilirsiniz.

Bu özelliklerin koreografisini farklı şekillerde de düzenleyebilirsiniz; gerçekten de çalkantılarla dolu geçen son iki yüzyıl boyunca, her türlü değerlendirme ya da eğilimin raks edercesine bu nağmelere eşlik ettiğini söyleyebiliriz rahatlıkla. Avrupa-yandaşları, yukarıda sözü edilen bu mübarek antitezi Amerika'yı gözünü ticaret bürümüş bir barbarlıkla, Avrupa'yı ise yüksek kültürle özdeşleştirmek şeklinde kullanırlarken; Avrupa-karşıtları da Amerika'nın idealizmden, açıklıktan ve demokrasiden yana olduğu, Avrupa'nın ise gücü kuvveti tükenmiş, züppece bir zerafetin büyüsüne kapılmaya devam ettiği yolunda değişmez ve ısmarlama bir görüşe sahiptirler. Tocqueville ile Lawrence ise bundan daha köklü, daha sıkı bir gözlemde bulunmuşlardı: Amerika demek salt Avrupa'dan ve Avrupa değerlerinden bağımsızlık ilan etmek anlamına gelmiyor, aynı zamanda Avrupa değerleriyle Avrupa gücünün kararlılıkla alt edilmeye çalışıldığı, hatta taammüden ortadan kaldırılmanın yollarının arandığı bir azmi yansıtıyordu. "Eskisini yıkmadan asla yeni bir şeye sahip olamazsınız," diye yazıyordu Lawrence. "Avrupa artık eski olandır. Amerika ise yeni. Ve yeni olan, eskinin ölümüdür." Dahası, şöyle bir kehanette bulunmuştu Lawrence: "Amerika, demokrasiyi -özellikle kültürel demokrasiyi, edepli davranma demokrasisini- bir araç olarak kullanarak Avrupa'yı yok eden bir misyonla hareket etmektedir. Bu görev tamamlanınca, Amerika artık yüzünü demokrasiden başka bir şeye dönecek konumda olacaktır." (Belki de şimdilerde yaşanan süreç tam da bu öngörünün bir doğrulanmasıdır.)

Referanslarımı yalnızca ve yalnızca edebi kaynaklardan aldığım için beni anlayışla karşılamanızı rica ediyorum. Ne de olsa, edebiyatın (mühim edebiyatın, gerekli edebiyatın) işlevlerinden birisi, kâhince fikirler yürütmektir. Şimdi önümüzde duran ve yaldızlı harflerle okuduğumuz şey ise, antik olanlar ile modern olanlar arasındaki eskiden beri süregelen edebi -kültürel- kavgadır.

Geçmiş dediğimiz şey Avrupa'dır (ya da Avrupa'ydı); Amerika da engelleyici ve boğucu bir miras gözüyle baktığı, ayrıca -benimsediği itaat ve üstünlük anlayışıyla, neyin 'üstün' ve neyin 'en iyi' olduğu konusundaki kendi standartlarıyla- temelde demokratik-olmayan; daha doğrusu, günümüzde bunun eşanlamlısı olarak görülen bir nitelemeyle 'elitist' saydığı bir geçmişten kopma fikrine dayanarak kurulmuştur.

Muzaffer bir Amerika'dan dem vuranlar, Amerikan demokrasisinin Avrupa'yı reddetmeyi ve, evet, belli anlamlarda özgürleştirici, faydacı bir barbarlığı içerdiğini ima etmeyi sürdürmektedirler. Eğer bugün, çoğu Amerikalının gözünde Avrupa, 'elitist'ten daha çok 'sosyalist' bir kıta olarak görülüyorsa, bu bakış açısı Avrupa'yı -Amerikan standartlarına göre- inatla eski standartlara (yani, refah devletine) bağlı, bu sebeple de durmadan gerilemekte olan bir kıta konumuna oturtmaktadır. Dolayısıyla, "Yenilenin!" demek sadece kültürel zemini gözeten bir slogan değildir, aynı zamanda daima ileriye giden ve tüm dünyayı kapsayan bir ekonomik makineyi tanımlamaktadır.

Öte yandan, eğer gerekirse, 'eski'nin bile 'yeni' ismi takılarak yeniden vaftiz edilebilmesi mümkündür.

Aksi hiçbir görüşe kulak asmayıp burnunun doğrultusuna gitmeyi matah bellemiş Amerikan Savunma Bakan-

lığı'nın 'eski' Avrupa (kötü) ile 'yeni' Avrupa (iyi) arasında hafızalarda kalıcı iz bırakan bir ayrım yaparak, Avrupa'nın bağrına çomak sokmaya çalışması tesadüfi değildir. Nasıl olur da Almanya, Fransa ve Belçika 'eski' Avrupa kategorisine sokulurken, İspanya, İtalya, Polonya, Ukrayna, Hollanda, Macaristan, Çek Cumhuriyeti ve Bulgaristan kendilerini 'yeni' Avrupa'nın bir parçası olarak bulabilirler? İşte cevap: Bugünkü askeri ve siyasal gücünün sahneye çıktığı her olayda Amerika Birleşik Devletleri'ni desteklemek, tanımı gereği, benimsenmeye daha yatkın bir kategori olan 'yeni' sınıfına geçmeye yetmektedir. Yani: Bizimle birlikte olan herkes 'yeni'dir.

Bütün modern savaşlar (bölgesel genişleme ya da kıt kaynakların ele geçirilmesi gibi en geleneksel dürtülerle çıkarılanlar bile), her bir tarafın kendine üstün bir konum atfedip, diğerini 'barbar' diye nitelediği bir medeniyetler çatışması -kültür savaşları- olarak gösterilmekteydi. Düşman değişmez biçimde 'bizim hayat tarzımız'a bir tehditti; düşman her zaman bir kâfir, kutsal değerlere saygısı olmayan bir münafık, mundar ve pislik torbasıydı. Militan İslami fundamentalizmden kaynaklanan gerçek tehdide karşı şu anda yürütülmekte olan savaş, buna çok açık bir örnektir. Burada özellikle dikkat çekmekte yarar olan şey, Avrupa ile Amerika arasındaki uzlaşmazlığın altında aynı aşağılama mantığının daha ılımlı bir versiyonunun yattığıdır. Yine akılda tutulmalıdır ki, tarihsel bir perspektifle bakıldığında, Avrupa'da bugüne dek rastlanan en keskin Amerikan-karşıtı söylemin (bu suçlamanın özünü 'Amerikalıların barbarlar olduğu' görüşü oluşturuyordu) kaynağının 'sol' diye adlandırılan kesimlerden değil, bizzat aşı-

rı sağın kendisinden geldiğiydi. Gerek Hitler gerekse Franco, Amerika'nın bir nevi varoluş sebebi olan 'iş yapma' değerlerini hedef alarak, Avrupa uygarlığını kirletmeye çabalayan bir Amerika'ya (ve dünya Yahudiliğine) karşı koyu bir düşmanlığı kışkırtıyorlardı.

Elbette, Avrupa kamuoyunun hatırı sayılır bir kısmı 'modern olma'nın Amerikan versiyonunu temsil eden 'Amerikan enerjisi'ne hayranlık duymayı sürdürmektedir. Yine elbette, Amerikan kültürünün katı ticari önyargılarından kurtuluşu Avrupa'nın eski sanatlarında bulan ve Avrupa'nın kültürel ideallerinin peşinden giden Amerikalı gezginlere de her zaman rastlanmıştır (bunlardan biri şu anda karşınızda duruyor). Tabii bu madalyonun bir de Amerikancı ters yüzü vardır: Şöyle ki, tam da Avrupa'dan farklı bir âlemi temsil etmesi sebebiyle Amerika Birleşik Devletleri'nden büyülenen, kendinden geçen ve Amerika'yı yere göğe sığdıramayan Avrupalılar her zaman çıkmıştır.

Amerikalıların gördükleri şey, Avrupaseverlerin klişesinin neredeyse tam zıttıdır: Amerikalılara göre, kendileri medeniyeti savunmaktadırlar. Barbar sürüler artık çitlerinin dışında dolaşmayıp içimize girmiş, medeni insanlara nasıl zarar vereceklerine dair komplolar tasarlayarak, bütün kalkınmış şehirlerde cirit atar durumdalar, diye düşünüyorlar. 'Çikolata üreten' ülkelerin (Fransa, Almanya, Belçika) kenara çekilmekten başka çareleri yokken, 'irade' sahibi olan (ve Tanrı'nın kendi yanında saf tuttuğu) bir ülke terörizme (artık 'barbarlık'la eşanlamlı sayılmaktadır) karşı kararlılıkla mücadele etmektedir. ABD Dışişleri Bakanı Colin Powell'a göre, eski Avrupa'nın (bazen bu sözle

sadece Fransa kastediliyor gibidir) ABD'nin başını çektiği fatihler koalisyonunun kazandığı toprakları idare etmekte bir rol üstlenmeye heveslenmesi gülünç bir durumdur. Avrupa'nın buna yetecek ne askeri kaynağı vardır, ne şiddet zevki buna uygundur; ayrıca, bu konuda fazlasıyla barışçı ve şımarık nüfusunun desteğine sahiptir. Amerikalıların ise buna hakları vardır. Avrupalılar böyle bir rol üstlenmek için şart olan koyu misyoner -yani, kavgacı- bir ruh halinden yoksundurlar.

Gerçekten de, bazen rüya görmediğimi anlamak için kendimi çimdiklemek zorunda kalıyorum: Benim kendi ülkemde şimdi çok sayıda insan, neredeyse bir asır boyunca dünyaya dehşet salmış bir ülke olan Almanya'ya karşı bir tutum takınıyor. Sanki yeni bir 'Alman sorunu' ortaya çıktı ve enteresan olan, bu 'sorun'un Almanların savaştan uzak durmasından kaynaklanması, Alman kamuoyunun büyük bölümünün şimdi fiilen pasifist, barışçı olması!

Peki, Amerika'yla Avrupa hiç mi yol arkadaşı, dost olmadılar? Tabii ki oldular. Gelgelelim, Amerika'yla Avrupa'nın birlik yaptığı (ortak duygularla hareket ettikleri) dönemlerin kural olmaktan çok, istisna teşkil ettiği saptaması herhalde daha doğrudur. Böylesi dönemlerden birisi, İkinci Dünya Savaşı'ndan çıkılıp Soğuk Savaş'ın başladığı zamanlara kadar geçen süreydi ve bu zaman diliminde Avrupalılar, etkili müdahalesinden, kendi imdatlarına yetişmesinden ve verdikleri destekten dolayı Amerika'ya derin bir minnet besliyorlardı. Amerikalılar da kendilerini Avrupa'nın kurtarıcısı rolüne uygun görmekten hoşnuttular. Ama daha sonra, Amerika'nın Avrupalılardan ebedi minnettarlık bekleyeceği anlaşıldı. Zaten Avrupalıların

hâlâ aynı minnet duygularını taşıdıklarını da herhalde hiç kimse iddia edemez.

'Eski' Avrupa'nın gözüyle bakıldığında, Amerika, Avrupalıların çoğunun kendisine karşı hissettiği hayranlık ve minnet duygusunun içine etmiş görünüyor. Benzer biçimde, 11 Eylül 2001'deki saldırıların hemen akabindeki günlerde Amerika Birleşik Devletleri'ne duyulan sempati de son derece sahici ve gerçek bir duyguyu yansıtmaktaydı. (En azından Almanya'da bunun ne ölçüde samimi ve cömert bir duygu olarak hissedildiğine kendim tanıklık edebilirim; o sırada Berlin'deydim çünkü.) Ancak daha sonraki günler ve aylarda yaşananlar, her iki tarafta da gittikçe artan bir yabancılaşmanın beslenmesinden başka bir sonuç vermeyecekti.

Tarihin en zengin ve en güçlü ülkesinin yurttaşları bilmeliler ki, Amerika sevilen, kıskanılan ... ve hınç duyulan bir ülke. Ülke dışına çıkmış olan pek çok kişi, Avrupalıların bazılarının Amerikalıları kaba, sıkıcı, kültürsüz bulduklarını bilirler ve bu önyargıları, bir zamanlar onların sömürgesi olmanın *hıncını* akla getiren davranışlara bağlamakta duraksamazlar. Amerika Birleşik Devletleri'ni ziyaret etmekten ya da orada yaşamaktan hoşlanan kültürlü Avrupalıların bazıları da Amerika'ya, oldukça küçümseyerek, 'kendi evleri'ndeki kısıtlamaların ve yüksek kültürün ağır külfetinden kurtulmaya imkân sağlayan bir sömürgenin özgür kılıcı erdemlerini atfederler. Bir zamanlar San Francisco'da yaşayan bir Alman film yapımcısının bana söylediği bir sözü hatırlıyorum: "Amerika'da yaşamayı seviyorum, çünkü sizin burada hiç kültürünüz yok." Fakat, Amerika'nın büyük bir kaçış olduğunu söyleyen Avrupalı-

lar da vardı (ki bunlar içinde, 1915'te, Amerika'da yaşama planları yapan bir dostuna, "orada hayat köklerden geliyor, kaba ama dirimsel," diye yazan D.H. Lawrence özellikle hatırlanmalıdır). Ve tersi: Avrupa da 'kültür' arayan pek çok Amerikalı nesil için büyük kaçış yeriydi. Kuşkusuz burada sadece azınlık bir kesimden, üstelik ayrıcalıklı bir azınlıktan bahsediyorum. (Bir yazar, bir film yapımcısı, tanımı gereği daima ayrıcalıklı kesim içinde yer alır.)

Toparlarsam, Amerikalılar kendilerini medeniyetin savunucusu ve Avrupa'nın kurtarıcısı olarak görürlerken, kalın kafalı Avrupalıların bunu niçin idrak edemediğine de bir türlü anlam veremiyorlar. Avrupalılar ise Amerikalıları pervasızca savaşçı bir devlet olarak görüyorlar. Amerikalılar da buna karşılık Avrupa'yı Amerika'nın düşmanı sayıyorlar; nitekim ABD'de giderek daha sık biçimde duyulmaya başlanan bir yorum, Avrupa'nın sırf Amerika'nın gücünü zayıflatmak için barış yanlısı gibi davrandığıdır. Tabii özellikle de Fransa'nın, dünya meselelerine yön vermekte kendini Amerika'nın eşiti, hatta ondan daha üstün bir konumda gördüğü düşünülmekte. Bu doğrultuda, *New York Times*'daki bir köşe yazarı, Fransa'nın egemenlik kurma hevesini tanımlamak için yazısının başlığına "Amerika Operasyonu Fiyaskoyla Sonuçlanmalı" ismini uygun görmüştü. Fransa böylece, Amerika'nın Irak'ta alacağı bir yenilginin 'Bağdat'tan Paris'in Müslüman kenar mahallelerine kadar yayılmış radikal Müslüman gruplar'ı cesaretlendirmekten başka işe yaramayacağını görmezlikten gelmiş oluyor!

Dünyayı ('onlar' ve 'biz' şeklinde) kutuplara ayırmadan görmek zor. Bu terimlerin, geçmişte Amerikan dış politikasındaki izolasyonist politikayı olduğu gibi artık emperyalist temayı kuvvetlendirdiğini de bilmek gerek. Amerikalı-

lar dünyayı düşmanlarla birlikte düşünmeye alışkındırlar. Hem bu düşmanlar hep başka bir yerdedir; savaş hep 'ötelerde' bir yerde olur. Eskiden 'hayat tarzımız'ı tehdit edenler Rus ve Çin komünizmiyken, bugün de İslami fundamentalizmdir. Üstelik 'terörist', 'komünist'ten daha esnek bir sözcüktür; çok geniş kapsamdaki mücadeleleri ve çıkarları birleştirebilecek bir içeriğe sahiptir. Bunun bir anlamı, sonsuza dek sürecek bir savaş olacağıdır (yani, her zaman yoksulluğun ve kanserin olması gibi, her zaman terörizm de olacaktır). Başka bir ifadeyle, zayıf tarafın, şiddetin genellikle sivil tarafını hedef alan bu şeklini kullanacağı asimetrik çatışmalar hiç eksik kalmayacaktır. Amerika'da hâkim olan -ruh hali değilse bile- retorik de, haklılık uğruna verilen mücadele hiç bitmeyeceğinden, bu talihsiz seçenekten yana ağır basacaktır.

'Eski'den çok 'yeni'ye kıymet biçen bir muhafazakâr düşünce biçimi geliştirmek, Avrupalıların hayal edemeyeceği derecede muhafazakârlığın derin kökler saldığı bir ülke olan Amerika Birleşik Devletleri'nin dehasıdır. Ancak, belirtilmesi gereken başka bir nokta, ABD'nin son derece muhafazakâr göründüğü yerlerde (örneğin, bir konsensüs sağlama becerisi ile kamuoyu ve medyanın pasifliği ve konformizminde), aynı zamanda (yine Avrupalıların hayallerinde bile göremeyecekleri bir derecede) radikal, hatta devrimci bir yönünün bulunmasıdır.

Yapbozun parçalarından biri, kuşkusuz, resmi söylem ile yaşanan gerçeklikler arasındaki kopuklukta kendini göstermektedir. Amerikalılar durmak bilmez biçimde 'gelenekler'i överler; her politikacının söyleminin esasını aile değerlerine düzülen övgüler oluşturur. Buna rağmen, Amerika'nın kültürü, aile hayatını; daha doğrusu, daha

geniş bir farklılık, işbirliği ve yeniliğe açık olma modelini yansıtan ve 'kimlikler' olarak yeniden tanımlananlar haricindeki bütün gelenekleri son derece aşındırıp çürütücü bir niteliğe sahiptir.

Yeni (aslında o kadar 'yeni' de değildir ya!) Amerikan radikalizminin herhalde en önemli kaynağı, muhafazakâr değerlerin de kaynağı sayılabilecek olan dindir. Birçok yorumcu, Amerika Birleşik Devletleri ile çoğu Avrupa ülkesi (Amerika'nın şimdiki ayrımına göre hem 'eski' hem de 'yeni' ülkelerdir bunlar) arasındaki herhalde en büyük farklılığın, ABD'de dinin toplumda ve gündelik hayatta hâlâ merkezi bir rol oynamasında yattığının altını çizmişlerdir. Ancak bu, Amerikan tarzı bir dindir; şöyle ki, burada dinin kendisinden ziyade bir 'din fikri'nden söz etmek daha isabetli olacaktır.

Nitekim, 2000 yılındaki başkanlık kampanyası sırasında bir gazeteci George Bush'a 'en sevdiği filozof'un kim olduğunu sorduğunda aldığı cevap (ki burada, herhangi bir Avrupa ülkesinde merkezde yer alan partilere mensup bir aday böyle bir karşılık verse herhalde onu duyan herkes kahkahadan kırılırdı) tam da bunu doğrular bir ilginçlikteydi: Hz. İsa. Elbette Bush'un bu cevabını hiç kimse, eğer başkanlığa seçilirken kendi yönetiminde İsa'nın fiilen savunduğu değerler ile toplumsal hedeflerin yerine getirilmesine bağlı kalacağı şeklinde anlamaya kalkmamıştı.

Amerika Birleşik Devletleri bir din toplumudur, ama herhangi bir dine mensup olduğunuz sürece bunun hangi din olduğuna da önem verilmeyen türde bir din toplumu. Takdir edileceği üzere, ABD için sadece Hıristiyanlardan (ya da Hıristiyanlığın bir mezhebinden) meydana gelen bir hâkim dinden, hatta bir teokrasiden söz etmek anlamsız

kaçacaktır. Amerika'da din bir tercih meselesidir. Bu modern, görece içeriksiz ve bir bakıma tüketici tercihi doğrultusunda algılanan din fikri, Amerikan konformizminin, kendi kendine biçtiği haklılığı ve ahlâkçılığının (Avrupalıların genellikle yanıldıkları ve aşağılayıcı bir dille Puritenizmle karıştırdıkları bir ahlâkçılık) temelini oluşturmaktadır. Farklı Amerikan dinsel kümelerin temsil ettiklerini savundukları tarihsel inançlar nasıl bir içerikte olursa olsun, hepsi de benzer şeyler vazetmektedirler: Kişisel davranışların ıslah edilmesi, başarının değeri, cemaat içinde işbirliği, başkalarının tercihlerine hoşgörüyle yaklaşma. (Bunların hepsi de tüketim kapitalizminin devamlılığını ve düzgün biçimde işlemesini sağlayan erdemlerdir.) Dindar olmak fiili bir durum olarak saygınlık getirmekte, bir düzen oturtmakta ve ABD'nin dünyaya liderlik etme misyonuna erdemli anlamlar yüklemeye yaramaktadır.

Yayılmakta olan şey (buna ister demokrasi deyin, isterse özgürlük ya da medeniyet) hem azimle sürdürülmekte olan ilerleme çabalarının bir parçası, hem de bu sürecin, ilerlemenin ta kendisidir. Aydınlanma'nın 'ilerleme' rüyası, kendisine Amerika'dan başka dünyanın hiçbir köşesinde bu ölçüde bereketli bir toprak bulabilmiş değildir.

Öyleyse, bizi bu derecede ayrı kılan şey nedir? Avrupa ile Amerika'nın kültürel bakımdan daha önce hiç olmadığı kadar birbirine benzediği bir çağda, böylesine derin bir ayrılığın gözlenmesi çok garip değil midir?

Zengin Avrupa ülkelerindeki yurttaşlar ile Amerikalıların gündelik hayatlarında gözlenen bütün benzerliklere rağmen, Avrupa deneyimi ile Amerikan deneyimi arasındaki uçurum, tarihten gelen önemli farklılıklara, kültürün rolüyle ilgili yaklaşımlara, gerçek ve hayali hafızalara da-

yalı somut bir uçurumdur. Atlantik'in her iki yakasındaki çok sayıda insanın taşıdığı iyi niyetlere rağmen, iki taraf arasındaki bu uzlaşmazlık (evet, böyle bir uzlaşmazlık vardır) yakın bir gelecekte çözülemez. Kaldı ki, bu kadar çok ortak nokta varken çelişkileri derinleştirmek için elinden geleni esirgemeyenlere de üzülmekten başka bir şey yapamıyor insan.

Amerika'nın hâkimiyeti, üstünlüğü bir olgudur. Ancak Amerika, şimdiki yönetimin de anlamaya başladığı gibi, her şeyi tek başına yapamaz. Dünyamızın (hep birlikte paylaştığımız dünyanın) geleceği bağdaştırıcı ve karışık bir gelecektir. Hiç birimiz diğerimizden kopamayız. Hatta tam tersine, her geçen gün birbirimizin içine daha fazla sızmaktayız.

Sonuç olarak, bir anlaşmaya (uzlaşmaya) varmamızı sağlayabilecek modelin esenliği, 'eski' ile 'yeni' arasındaki o köklü karşıtlığa daha fazla kafa yormaya bağlıdır. 'Medeniyet' ile 'barbarlık' arasındaki karşıtlık, esasen koşullu bir zıtlıktır; yine de, bazı gerçeklikleri ne kadar iyi yansıtırsa yansıtsın, bu karşıtlığı koşullu düşünmek son derece sakatlayıcı bir yaklaşımı benimsemek anlamına gelir. Çünkü 'eski' ile 'yeni' zıtlığı çok somuttur, tümüyle ortadan kaldırılması mümkün değildir ve deneyim diye adlandırdığımız sürecin merkezinde yer alan bir olgudur.

'Eski' ile 'yeni', dünyadaki bütün duyguların, bir tarafa yönelme duygusunun iki zıt kutbunu temsil ederler. 'Eski' olmadan yapamayız, çünkü bütün geçmişimiz, bilgi birikimimiz, belleğimiz, kederimiz ve gerçekçilik duygumuz geçmiştedir. Fakat 'yeni'ye inanç duymadan da

yapamayız, çünkü bütün enerjimiz, iyimserlik kapasitemiz, kör biyolojik özlemlerimiz ve onsuz hiçbir şeyle barışmamızın mümkün olmadığı iyileştirici gücü somutlayan unutma yeteneğimiz geleceğe yöneliktir.

İçsel hayat, yeni olana güvenmemeye meyillidir. Dolayısıyla, güçlü biçimde beslenmiş bir içsel hayat yeniye karşı özellikle direnç gösterecektir. Bize hep eski ile yeni arasında bir seçim yapmamız gerektiği söylenir. Aslında biz, ikisini birden seçmeliyiz. Hayat, eski ile yeni arasındaki bir dizi anlaşmadan ibaret değilse başka nedir ki? Bence herkes, bu keskin karşıtlıkları dile getirip durmadan onlar üzerinde konuşarak kendini bu sürecin olumsuzluklarından sıyırmanın yollarını aramalıdır.

Yeniye karşı eski, kültüre karşı doğa; kültürel hayatımızın büyük efsanelerinin zamanı geldikçe yalnızca tarihten değil, coğrafyadan da silinmesi herhalde kaçınılmaz bir olgudur. Onlar birer efsane, klişe ve kalıp olarak varlıklarını korurlar, ama hepsi o kadar; gerçekler artık çok daha karmaşıktır.

Benim hayatımın önemli bir kısmı, kutuplaştırıcı ve zıtlık yaratıcı düşünme biçimlerinin üstündeki esrar perdesini kaldırmaya çalışmakla geçti. Politikaya tahvil edildiğinde de bunun karşılığı, çoğulcu ve dünyevi, seküler olan her şeyi desteklemekti. Bazı Amerikalılar ve Avrupalılar gibi ben de, çoktaraflı bir dünyada (kendiminki dahil tek başına hiçbir ülkenin egemen olmadığı bir dünyada) yaşamayı fazlasıyla tercih ederim. Bu noktada, yeni bir aşırılıklar ve korkular yüzyılı olmaya doğru son sürat ilerleyen bir yüzyılda, dünyanın gidişatının iyiye gidebileceğini içeren her türlü düşünceye (özellikle de, Virginia Wo-

olf'un 'hoşgörünün melankolik erdemi' diye nitelendirdiği türden görüşlere) sonsuz destek verdiğimi ve vermeye devam edeceğimi özellikle vurgulamak isterim.

Burada öncelikle bir yazar olarak, edebiyat denilen uğraşın bir savunucusu olarak konuşmama katlanmayı sürdürmenizi arzu ederim, çünkü benim yetkin olduğum tek alan edebiyat.

Benim içimdeki yazar 'iyi yurttaş', 'entelektüel elçi', 'insan hakları eylemcisi' gibi sıfatlara (onlara ne kadar yürekten bağlı olsam da, bu ödülün bana verilmesi vesilesiyle kendime atfedilen rollere) hiçbir şekilde güvenmez. Yazar, doğru olan şeyi yapmaya çalışan kişilerden daha şüphecidir; kendine bile daha bir şüpheyle yaklaşır.

Edebiyatın görevlerinden birisi, sorular formüle etmek ve hükmünü sürdüren sofuluklara karşı-açıklamalar ortaya atmaktır. Sanat, muhalif olmadığı zamanlarda bile, aykırı olmaya doğru çekilir. Edebiyat diyalogtur; bir şeye tepki vermek, karşılık vermektir. Edebiyat, kültürler evrim geçirip birbirleriyle etkileşim içine girdikçe, insanın canlı olan şeylerle ölmeye yüz tutan şeylere verdiği karşılıkların, tepkilerin bir tarihi olarak tarif edilebilir.

Bu ayrılık klişelerini, farklı olduğumuz klişelerini çürütmek için yazarların ellerinden gelebilecek şeyler mutlaka vardır; çünkü yazarlar sadece mitleri, efsaneleri iletip aktaran kişiler değil, aynı zamanda onları yaratanlardır da. Tıpkı hayatın bize deneyimlerin yanı sıra karşı-deneyimleri (düşündüğünüz, hissettiğiniz ya da inandığınızı sandığınız şeyleri boşa çıkartan deneyimleri) de sunması gibi, edebiyat da yalnızca mitleri değil, karşı-mitleri de serer gözlerimizin önüne.

Bir yazar, kanımca, dünyada neler olup bittiğiyle ilgilenen birisidir; yani, insanoğlunun ne kadar sefil olabileceğini anlamaya, bunu içselleştirmeye ve bu gerçekle bağ kurmaya çalışan, ama bu anlama çabasıyla da yozlaşmamaya, sinik ve yüzeysel biri olarak kalmamaya gayret gösteren birisidir.

Edebiyat, bize dünyanın neye benzediğini anlatabilir.

Edebiyat, dil ve anlatı aracılığıyla birtakım standartlar getirip, derin bilgileri başkalarına aktarmamızı sağlayabilir.

Edebiyat, bizim ya da bizden olmayanlar için ağlama yetimizi eğitebilir ve harekete geçirebilir.

Bizim ya da bizden olmayanlara karşı bir sempati besleyemezsek nasıl insanlar oluruz? En azından bazı anlarda kendimizi unutmayı başaramazsak nasıl insanlar oluruz? Yaşadıklarımızdan ders çıkarmayı bilemezsek nasıl insanlar oluruz? Ya affetmeyi bilemezsek? O zaman olduğumuzdan başka bir şey haline gelmez miyiz?

Şimdi de, bu şerefli ödülü, bu kıymetli *Alman* ödülünü almam vesilesiyle, size kendi hayat serüvenimle ilgili bir şeyler anlatmak istiyorum.

Ben Hitler'in iktidara gelişinden iki hafta önce, Polonya ve Litvanya Yahudisi bir ailenin kızı, üçüncü kuşaktan bir Amerikalı olarak doğdum. Almanya'dan çok uzakta bir yerde, Amerika'nın Arizona ve California eyaletlerinde büyüdüm. Buna rağmen bütün çocukluğuma Almanya'nın, Almanya'nın canavarlığının, benim hayatıma ciddi ve yoğun olan şeyleri getiren Alman kitapları ve müziğinin damgasını vurduğunu söyleyebilirim.

Bach, Beethoven, Schubert ve Brahms'ı bilmeden önce birkaç Alman kitabıyla tanıştım. Güney Arizona'daki kü-

çük bir kasabada gittiğim ilkokuldaki öğretmenlerimden Bay Starkie'yi hatırlıyorum şimdi. Meksika'da Pancho Villa'ya karşı Pershing'in ordusunda savaştığını anlatarak öğrencilerin korkulu saygısını kazanan ve anlaşılan o zamanki Amerikan emperyalizminin eski gazilerinden olan bu kır saçlı Bay Starkie, Alman edebiyatının idealizminden o kadar etkilenmişti ki, benim de kitaplara duyduğum açlığı fark ettiğinden ilk fırsatta elime Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları* ile Theodor Storm'un *Immensee* kitaplarını tutuşturuvermişti.

Çocukluğumda çılgınca okuduğum günler, beni, korkuyu ve adaletsizliği keşfettiğim bir metin olan Kafka'nın *Ceza Kolonisi* gibi tesadüfen başka Alman kitaplarıyla da tanıştırdı. Birkaç yıl sonra, Los Angeles'ta lise öğrencisiyken de, bir Alman romanında bütün Avrupa'yı buluverdim. Açıkyüreklilikle söylemek isterim ki, hayatımda, Avrupa medeniyetinin kalbindeki idealler çatışmasını anlatan *Büyülü Dağ*'dan daha önemli hiçbir kitap olmadı. Daha sonra da, Alman yüksek kültürüyle haşır neşir olarak uzun bir hayat sürdüm. Aslında, içinde yaşadığım kültürel çölde bana fiilen gizli deneyimler tattıran kitaplarla müziğin yanı sıra, bir de gerçek deneyimlerim vardı. Ben Alman kültürel diasporasının kıymetini bilme fırsatına kavuşmuş son örneklerden biri olduğumdan, 1930'lardan itibaren Hitler'den kaçarak Amerika'ya gelip bizim ülkemizi ve özellikle de üniversitelerini zenginleştiren, son derece parlak yeteneklere sahip yazarlar, sanatçılar, müzisyenler ve bilim adamlarıyla tanışıp kendileriyle sohbet etmek ve birlikte çalışmak gibi bir ayrıcalıktan da yararlanmıştım. Onun için, onlu yaşlarımın sonlarıyla yirmili yaş-

larımın başlarında arkadaşım sayma ayrıcalığına kavuştuğum iki kıymetli insanın ismini burada vermek istiyorum: Hans Gerth ve Herbert Marcuse. Ayrıca, hepsini de birer ciddilik timsali olarak gördüğüm ve ayrı ayrı hafızamda derin izler bırakmış olan, Chicago ve Harvard üniversitelerinde birlikte mesai yaptığım Christian Mackauer, Paul Tillich ile Peter Heinrich von Blanckenhangen'in, özel seminerlerde karşılaştığım Aron Gurwitsch ve Nahum Glatzer'in, nihayet, yirmili yaşlarımın ortalarında New York'a taşındıktan sonra tanıştığım Hannah Arend'in isimlerini mutlaka anmak isterim.

Yine de hepsinin arasında, Alman kültürü ve Alman ciddiliğiyle beni tanıştıran kişi olan, ben on yaşındayken öğretmenim olup daha sonra kendisini bir daha hiç görmediğim Bay Starkie'yi (ki onun ilk adını hâlâ bilmiyorum) ölene kadar unutmayacağımı anlamış olmalısınız.

Bunlar beni, konuşmamı bağlamamı sağlayacak olan ve ben esasen bir kültür elçisi de kendi hükümetimin (sadece iyi bir Amerikan yurttaşı olarak yerine getirmeye çalıştığım bir görev duygusuyla benimsediğim) ateşli bir eleştirmeni de olmadığım için, konuşmamın burasına çok uygun düşen bir öyküye getiriyor. Hem ne de olsa ben bir hikâye anlatıcısıyım.

On yaşındaydım; Bay Starkie'nin verdiği Goethe ve Storm'un eserlerinde çocuk olmanın bunaltıcı yüklerinden bir kaçış yolu bulan ve o kitaplar sayesinde nefes alan bir çocuktum. O zamanlar -1943 yılından söz ediyorum- Arizona'nın kuzey kısmında binlerce Alman askerinin (elbette onların Nazi askerleri olduğunu düşünüyordum) tutulduğu bir esir kampı bulunduğunu biliyordum. Kendim de

bir Yahudi olduğumdan (sadece lafta, çünkü ailem tamamen seküler düşünceli insanlardı ve son iki kuşaktır hep bu kafa yapısına sahip olmuşlardı, ama öte yandan Naziler için de benim kâğıt üzerinde Yahudi olmam yeterliydi tabii) sürekli gördüğüm bir kâbus; rüyamda, Nazi askerlerinin kamptan kaçıp, kasabanın dışında, annem ve kız kardeşimle birlikte yaşadığımız küçük evimize gelip beni öldürmeye çalışmalarını görmem beni kelimenin tam anlamıyla alt üst ediyor ve bütün ruhsal dengemi bozuyordu.

Oradan yıllar sonraki bir zamana, kitaplarımın Hanser Verlag tarafından yayımlanmaya başladığı ve Şubat 1999'da ölümüne kadar Hanser'deki editörüm olan kıymetli dost Fritz Arnold'u (yayınevine 1965'te katılmıştı) tanımaya başladığım 1970'li yıllara gelelim.

Bir araya geldiğimiz ilk zamanlardan birinde, Fritz bana savaş sırasında neler yaptığını anlatmak istediğini söyledi (sanırım bunu, ikimizin arasında bir dostluğun gelişebilmesinin önkoşullarından biri sayıyordu). Ben de kendisine bana böyle bir açıklama yapmak zorunda olmadığını hatırlattım. Fakat bu konuyu açışının bana çok dokunduğunu da eklemeliyim. Fritz Arnold, tanışmamızdan kısa süre sonra, bana savaş sırasında neler yaptığını anlatmakta ısrar eden kendi kuşağından tek Alman da olmamıştı üstelik. Kaldı ki, daha sonraları dinlediğim diğer hikâyeler, Fritz'den duyacaklarım kadar masum da olmayacaktı.

Her neyse, Fritz önce Münih'te, daha sonra Köln'de edebiyat ve sanat tarihi okuyan bir üniversite öğrencisiymiş. Savaş patlak verince onbaşı rütbesiyle Wehrmacht'a gönderilmiş. Ailesi elbette Nazi yanlısı değilmiş. Babası Karl Arnold, *Simplicissimus*'un efsanevi siyasi karikatür-

cülerinden biriymiş, ama başka bir yere göç etmeyi aklının ucundan bile geçirmiyormuş. Bu yüzden Fritz, askere gitmeyi korkarak da olsa kabul etmiş; bütün umudu, birini öldürmek zorunda kalmadan ve kendisi de ölmeden savaşın sona ermesiymiş.

Fritz şanslı olanlardan biriymiş. Gerçekten şanslıymış; önce (üstünün kendisini teğmenliğe yükseltme teklifini reddettiği) Roma'da, daha sonra Tunus'ta görevlendirilecek, savaş boyunca hep cephe gerisinde kalıp tek bir mermi bile atması gerekmeyecek ve son olarak, eğer şans sözcüğü buraya denk düşerse, 1943'te Amerikalılar tarafından esir alınıp, ele geçirilen diğer Alman askerlerle birlikte Atlantik'in öbür yakasına, Virginia, Norfolk'a nakledilecek, en son da savaşın sonuna kadar trenle kıtanın öbür tarafında, kuzey Arizona'nın küçük bir kasabasındaki bir esir kampında tutulacak kadar şanslı, yani.

Bunları dinleyince kendisine, hayretle içimi çekerek (bu adamı çoktan sevmeye başlamıştım çünkü), bu sohbetin hem sağlam bir dostluğun hem de yoğun bir mesleki ilişkinin başlangıcı olduğunu söylemenin; o kuzey Arizona'da savaş esiriyken benim aynı eyaletin günev bölgesinde oturduğumu, oradaki (yani, Almanya'daki) Nazi askerlerinden inanılmaz derecede korktuğumu, nereye gitsem Nazilerden kaçamayacağımı düşündüğümü anlatmanın hazzını yaşamıştım.

Sonra Fritz bana, Arizona'daki esir kampında geçirdiği üç yıla yakın sürede ağır koşullara katlanmasını sağlayan tek şeyin kitap okumasına izin verilmesi olduğunu da anlattı. O yıllarını İngiliz ve Amerikan klasiklerini tekrar tekrar okuyarak geçirmişti. Ben de kendisine, Arizona'da bü-

yümeyi bekleyen, daha geniş bir gerçeklik dünyasına kaçmayı bekleyen bir okul çocuğuyken beni kurtaran şeyin kitap okumak, hem İngilizce yazılmış hem de çeviri kitapları okumak olduğunu anlattım.

Edebiyata (dünya edebiyatına) ulaşmak, ulusal kibrin, dargörüşlülüğün, zoraki taşralılığın, anlamsız müfredat eğitiminin, tamamlanmayan kaderlerin ve kötü şansın meydana getirdiği hapishaneden kaçmaktı. Edebiyat, daha büyük bir hayata, yani özgürlük alanına giriş pasaportuydu.

Edebiyat özgürlüktür. Özellikle de birer değer olarak okumanın ve içedönüklüğün ayaklar altına alındığı bir çağda edebiyat, özgürlüğün ta kendisidir!

BAŞKALARININ ACISINA BAKMAK | *susan sontag*



"Savaş, iç deşer; savaş, bağırsakları boşaltır. Savaş, teni yakıp kavurur. Savaş, organları bedenden koparır. Savaş, yıkıp yok eder. Ve savaş, insan türünün doğasından gelir." Böyle diyor Susan Sontag, 'tefekkür nesneleri olarak' savaş ve dehşet fotoğraflarından hareketle kaleme aldığı bu sarsıcı kitabında. Daha sonra da, Goya'nın "Savaşın Felaketleri" serisinden Amerikan İç Savaşı, Birinci Dünya Savaşı ve Nazi ölüm kamplarının fotoğrafik belgelerine ve daha yakın tarihimizde Bosna, Sierra Leone, Ruanda, İsrail, Filistin ve 11 Eylül 2001 New York City trajedilerine, zaman içinde bir gezintiye çıkıp, asıl olarak şu soruyu yöneltiyor bizlere: "Savaşın ve dehşetin yüzünü sergileyen fotoğraflara bakmaya ne kadar dayanabilirsiniz?" *Başkalarının Acısına Bakmak*, kesintisiz görüntü bombardımanının tüm hayatımızı kuşattığı bir çağda, Susan Sontag'ın savaş fotoğrafçılığının misyonu ve başkalarının acılarıyla ıstıraplarına duyarlı olmak üzere bir insanlık dersi verdiği son başyapıtı.